

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**A FIGURA DO NEGRO  
NO TEATRO PORTUGUÊS DO SÉCULO XVI  
E NO TEATRO TRADICIONAL IRANIANO DO SÉCULO XX**

**SABRI ZEKRI**

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José António Camões, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro.

2017

## RESUMO

Este trabalho estuda a figura teatral do Negro nos contextos do teatro tradicional iraniano e do teatro português do século XVI, abordando os diversos traços que caracterizam a personagem: as marcas raciais, o uso da língua, o estatuto social.

A comparação entre os dois universos teatrais dará conta de características comuns, ao mesmo tempo que interroga a sobrevivência da figura no teatro iraniano e o seu progressivo desaparecimento no teatro português.

Palavras-chave: Teatro, Negro, Figura, Gil Vicente, Língua, Irão

## ABSTRACT

This work endeavours to study the character of the Black Man in the context of both the traditional Iranian theatre and the Portuguese theatre from the sixteenth century, addressing several traits that define this character: racial traits, language, and social status.

The comparison between the two theatrical universes will account for common characteristics, while discussing the survival of the character in the Iranian theatre and its progressive disappearance in the Portuguese theatre.

Keywords: Theatre, Black Man, Character, Gil Vicente, Language, Iran

## **Agradecimentos**

Ao Instituto do Camões pelo apoio ao desenvolvimento deste trabalho durante o ano lectivo 2016-17, através da concessão de uma bolsa de investigação.

Ao Instituto de Cultura e Língua Portuguesa da FLUL por me ter dado a possibilidade de estudar a língua portuguesa durante um ano.

Ao meu professor, orientador e incentivador, Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões. Em primeiro lugar pelos seus úteis seminários que foram o lugar onde encontrei o assunto deste trabalho. Em segundo lugar, pela sua óptima orientação para desenvolver e escrever este trabalho. Em terceiro lugar, pela muita paciência e dedicação para perceber o meu débil português. Finalmente pelos seus múltiplos apoios e a sua generosidade.

À Ruth, minha esposa, amiga e a luz do meu caminho, pelo amor e amizade, pela paciência que teve durante todo o período de estudo.

À minha mãe e à minha irmã por me terem dado todas as condições físicas, sociais e económicas para trilhar este caminho, tendo-me apoiado em todos os momentos.

Durante dois anos em que estudei e vivi em Portugal fiz vários amigos que me ajudaram a realizar este trabalho. Gostaria de agradecer a:

Prof. Doutora Anabela Mendes, À Prof. Doutora Maria Joao Monteiro Brilhante, À Prof. Doutora Maria Helena Serôdio, Dr. Pedro Estácio, Dra. Lília Aguardenteiro Pires, Mônica Valle Vieira, Ana Galvão, Maria Jorge, Carla Maria Correia Campos Francisco, João Pedro Oliveira, Maria Luísa de Oliveira Resende, Michele Broccia, Jorge Almeida Abrantes, Ana Lúcia de Macedo.

A todos os colegas de Mestrado.

À Associação de Estudantes da Faculdade de Letras.

A todos os funcionários e colegas da Biblioteca da Faculdade de Letras.

## ÍNDICE

Introdução	1
I. O Negro antes da sua entrada no teatro	3
1. Siyah	3
2. A chegada dos negros africanos ao sul do Irão	7
3. Negros e negras	12
4. Hipótese da origem da figura de Negro no Siyha Bazi	17
II. Características do teatro tradicional iraniano e clássico português	30
1. Auto e Majiles	32
2. Géneros	32
3. Fontes	34
4. Lugar das representações	35
5. Figuras	36
6. Encenação e cenografia	39
III. Característica da figura do Negro	44
1. Presença da figura de Negro no teatro	44
2. A questão da cor da pele do actor	52
3. O primeiro encontro com a figura do Negro	53
4. Origem	61
5. Situação social	64
6. Estado emocional	68
7. Interpretação da figura de Negro	69
IV. Traços linguísticos da figura de Negro	76
V. A figura teatral do Negro no presente	96
1. Ausência de figura complementar	102
2. As técnicas de interpretação da figura de Negro	102
3. Actualização da língua da Figura do Negro	110
4. Festival de teatro clássico	111
Conclusão	112
Bibliografia	115

## Índice dos Quadros

Comparação das características do teatro iraniano e português	42
As obras de teatro clássico português	49
As obras de teatro tradicional iraniano	51
Comparação do estatuto da figura do Negro	74
Comparação linguística das figuras do Negro	81
Peças representadas (CETbase)	97

## Introdução

A figura do **Siyah** (Negro) tem símbolos e significados muito diversos na cultura iraniana e no povo onde se manifesta. Entre mitos e realidades, a figura do Negro surge como representante de uma sociedade oprimida, tentando fingir alegria no sorriso. Independentemente do nome da personagem – Mobarak, Khojasteh, Firouz, Yaghout ou Zomorod – Siyah é o símbolo da vítima de opressão por parte do Arbab (patrão), que hoje em dia se torna o símbolo da ditadura.

Na leitura de *Frágua d'amor*, de Gil Vicente, encontrei os traços linguísticos e físicos comuns entre a figura do negro nesta peça e a figura de Negro no teatro tradicional iraniano. Assim, neste trabalho tentarei comparar as características do Negro no teatro tradicional iraniano com as do negro no teatro clássico português.

No primeiro capítulo compararei o estado etimológico e histórico das palavras *preto*, *negro* e *Siyah* no contexto do teatro. De seguida, estudarei o estado histórico e social dos escravos africanos que foram levados para o sul do Irão pelos portugueses. À primeira vista, parece que uma das origens desta figura no teatro são os escravos africanos, tal como na sua versão portuguesa. Assim sendo, apresentarei as hipóteses relacionadas com a origem do Negro no teatro tradicional iraniano.

Durante o estudo das fontes, deparei-me com a necessidade de identificar e comparar o teatro tradicional iraniano com o teatro clássico português, como contextos principais para a observação da figura do Negro. Assim, no segundo capítulo tentarei definir os termos *tradicional*, *clássico* e *popular* no contexto do teatro iraniano e do teatro português do século XVI. Assim como, tentarei elencar e comparar as características do Teatro tradicional iraniano com as do Teatro clássico português.

No terceiro capítulo, apresento as obras que usarei como material da comparação. Extrairei e categorizarei as características linguísticas, raciais e sociais dos negros encontrados nas fontes. Neste capítulo, o estado da presença da figura do Negro será comparado a partir de dois aspectos principais: o aspecto da identidade, mais concretamente o elemento da identificação desta figura no texto de teatro; e o aspecto

físico, que contém os envolvimento e movimentos corporais do Negro no texto de teatro.

O elemento principal e comum da figura do Negro em todas as peças, quer portuguesas, quer iranianas, é o traço linguístico desta figura. O quarto capítulo é dedicado à determinação, categorização e comparação dos traços linguísticos do negro no teatro clássico português e no teatro tradicional iraniano.

No quinto capítulo tentarei estudar o estado presente do Negro em ambos os teatros. Estudarei as razões possíveis para a pouca presença do Negro nas representações do teatro clássico português nos séculos XX e XXI. Sugerirei alguns métodos bem-sucedidos com o objectivo de proteger e melhorar a situação do Negro no teatro tradicional iraniano. Neste caso, após elaborar uma lista das técnicas da interpretação da figura do Negro iraniano tentarei estabelecer uma adequação às cenas do Negro nas peças portuguesas.

Os autos portugueses que foram usados neste trabalho pertencem ao século XVI; existem obras de Gil Vicente, Anrique de Mota, António Ribeiro Chiado e de autores anónimos. Nesse período, os espectáculos iranianos ainda são sobretudo improvisações representadas nos haréns e até aos finais do século XIX não se encontrou nenhum registo escrito de um texto do teatro tradicional iraniano. Assim, as peças iranianas usadas neste trabalho são mais recentes.



Reza Abaasi (c. 1565-1635), *Um jovem Português*, 1634.

## I. O Negro antes da sua entrada no teatro

### 1. Siyah

Não há hoje dúvida de que houve influências e cruzamentos entre as culturas persa e portuguesa, sobretudo no âmbito linguístico, a partir do início do século XVI. Após a conquista árabe da Pérsia e até ao final do século XIX o persa era a língua literária e oficial nas cortes e nos tribunais da Índia. O primeiro livro de direito indiano foi escrito em sânscrito e logo traduzido para persa. Como Sebastião Rudolfo Dalgado menciona na Introdução do seu livro *Influência do vocabulário português em línguas asiáticas* (1913), havia muitos tratados de autores portugueses escritos em português e em persa, pelo que muitos estrangeiros, especialmente funcionários, comerciantes e viajantes portugueses que viviam ou viajavam para a Índia, precisavam de conhecer a língua.

No capítulo “Quando o Negro passou a ser preto” do seu livro *Os negros em Portugal*, José Ramos Tinhorão (1988: 71-78) observa uma semelhança relacionada com o traço físico comum da personagem do Negro em ambos os países a respeito da



palavra **Siyah** (cor escura, cor preta, negro), surgindo a necessidade de estudá-la nos aspectos etimológico, histórico e social.

A ambiguidade perturba inclusivamente o entendimento de factos históricos. Por exemplo, uma das dificuldades em determinar o número de criados negros africanos que entravam em Ormuz no século XVI encontra-se no facto de as famílias persas terem utilizado invariavelmente a palavra *Siyah* para designar, de forma genérica, todos os tipos de raças de pele escura com quem se relacionavam. Para os persas, que nunca tinham estado noutros países, todos os negros seriam iguais, tendo sido trazidos de um único país que se chamava África. Devido à sua cor, chamavam-lhes *Siyah* (de cor preta). De facto, ainda está por estudar, no Irão, a etimologia da palavra que significa de uma pessoa ou coisa com uma cor escura (no caso do homem negro) ou muito escura (no caso da cor preta).

É muito interessante verificar que em Portugal, entre os séculos XV e XIX, a palavra *negro/negra* era utilizada para identificar os africanos que chegavam ao território português, passando a ser utilizada para referir todas as pessoas que tinham a cor da pele escura independentemente das diferenças de nacionalidade. Segundo nota José Ramos Tinhorão: “Acontecia na corte do mestre de Avis (1385-1433), onde um dos oficiais da sua fazenda – certamente um judeu sefardita – era conhecido por David Negro (1988: 71).

Mais tarde, em Portugal, a palavra *negro/negra* foi alternando com a palavra *preto/preta*, ligada à linguagem coloquial e popular. No século XVIII, a um negro chamava-se *homem preto* e logo, por economia, só *preto*. Segundo refere Tinhorão (1988: 72), “o povo passou a denominar o tipo de negro de pele mais escura com o nome da cor que por comparação lhe correspondia na linguagem comum, ou seja, a preta”.

Na mitologia do Irão pré-árabe, as pessoas de cor preta representavam as más pessoas, a escuridade era símbolo da culpa do homem, da energia negativa ou do diabo. Assim, no mundo antigo, surgiu o pensamento negativo em relação à cor preta. Havia muitos provérbios que estabeleciam uma relação entre o negro e branco. Por exemplo, em ambos os países, “desejo que a minha cara se torne negra” ou “pintava a minha cara de preto” para expressar vergonha extrema. Muitas superstições foram criadas pelo

povo sobre a relação dos animais negros com o mundo da morte, como o gato preto, por exemplo.

No Irão anterior ao Islão, a ideia de preto como extremo oposto ao branco apareceu pela primeira vez nos escritos religiosos de Zaratustra: as ideias de estar cheio ou vazio, ser negro ou branco, a luz e a escuridão, estavam enraizadas no zoroastrismo - a religião oficial de império e a primeira religião monoteísta do mundo. O deus de Zaratustra chama-se Ahura Mazda, que significa “O Senhor Poderoso e Sábio”. O seu inimigo era Ahriman; a palavra é sinónimo de destruição, mal e escuridão. De acordo com os escritos de Avesta, o livro sagrado do zoroastrismo, o profeta Zaratustra foi a primeira pessoa que viu um ser de luz (Nour), que se apresentou como sendo Vohu Manah (Bom Pensamento) e que o conduziu até à presença de Ahura Mazda (Deus) e das suas seis emanções, os Amesha Spentas.

É importante salientar que as duas noções “luz” e “escuridão” têm as suas origens ligadas à natureza. A ideia de terminar a noite e começar o dia está sempre ligada às cores principais “negro e branco”, como nota Hemetério dos Santos:

“os termos que nos pintam as cores têm sempre uma origem concreta nos seres naturais, nenhum há completamente abstracto de princípio, assim a palavra negro em latim é *niger* ou *nux* que significa a noite, e a palavra branco em latim é *albus* que indica o branqueamento do céu. As duas palavras têm origem nos elementos da natureza, a noite por razão de ausência de luz dava a possibilidade de visualizar a cor negra e o dia que criava a ideia de cor branca.” (*apud* TINHORÃO 1988: 78)

Apesar da conversão religiosa que aconteceu no Irão após a ocupação árabe, a ideia de luminosidade servia ainda para identificar os poderes sagrados, a luz ainda era o símbolo do novo deus do Islão, os anjos ou os profetas apareciam iluminados, a cor preta era o símbolo da morte, o inferno era escuro e o paraíso luminoso. Na Europa, o cristianismo tinha trazido o mesmo conceito, como se encontra patente em Génesis 1: “Disse Deus: haja luz. E houve luz. Viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Deus chamou à luz dia, e às trevas noite”.

O equivalente de *Siyah* nos escritos antigos em Pahlava, a língua oficial do império sassânida, era *Khashin* ou *Khashen* na fala dos arianos que viviam no norte da península. Esta designação foi usada, por exemplo, para dar nome ao Mar Negro. A

palavra *khashin* referia-se às coisas de cor escura. Mais tarde, com a chegada dos árabes, esta palavra foi substituída pela palavra *Siyah*, que vem de *Asvad* com o significado de “papel cheio de letras”. Os portugueses também usavam a palavra *preto* com o mesmo sentido para se referirem, por exemplo, às moedas de prata (que oxidam e se tornam escuras) ou a algo com a cor muito escura por estar cheio de qualquer coisa. Assim o confirma o filólogo João Ribeiro:

A palavra *preta* em português, para cor escura, já aparecia em fontes escritas desde o século XIII, designando a moeda “*reais pretos*” [...] o som ê do português corresponde a ē e, neste caso, o étimo pletus=cheio, de plere, satisfaz perfeitamente quanto à forma; quanto ao sentido haveria que imaginar translação; efectivamente, *branco* passou a designar *vazio* (em branco) e *preto* designava cheio” (*apud* TINHORÃO 1988: 77)

Em Portugal há vários adjectivos para categorizar as pessoas com pele escura como, por exemplo, “moreno” (no Brasil), “mulato”, “cabrito”, “negro” ou “preto”, que existem em português de forma independente e com significados diferentes; no entanto, a palavra *Siyah* no idioma persa é única para indicar as várias tonalidades da cor escura.

Assim, para evitar qualquer confusão, usarei as palavras *negro* ou *preto*, e *Siyah*, com o mesmo sentido, para indicar os africanos de pele negra, independentemente do género (que não tem desinência em persa), raça, ou aspectos sociais e linguísticos.



Ormuz (gravura publicada em *Civitates Orbis Terrarum*, 1572).

## **2. A chegada dos negros africanos ao sul do Irão**

Há muitos séculos que a ilha de Ormuz, província de Hormozgan, é considerada um dos pontos geo-estratégicos mais importantes, uma vez que permite o acesso e controlo das rotas marítimas entre a África e a Ásia, um ponto de encontro entre a península da Arábia e o Irão, onde o Golfo Pérsico e Golfo de Omã se encontram.

As primeiras informações registadas sobre a cidade de Ormuz têm origem no século II, quando os indo-europeus Arianos viviam no subcontinente iraniano. Em Ormuz eram escoados os géneros exóticos transportados pelas caravanas de Bassorá ou Alepo rumo ao Mediterrâneo, por onde entravam na Europa. Mais tarde, no século VII, Ormuz tornou-se um das cidades portuárias principais da rota da seda, com uma grande relevância comercial. A importância de Ormuz aumentou após a conquista islâmica, em particular no século XVI, quando os portugueses chegaram ao golfo Pérsico. Nessa época, Ormuz foi considerada a “terceira chave” do Império Português na Ásia, permitindo aos portugueses o controlo marítimo de toda a Ásia. Afonso de Albuquerque tentou por várias vezes conquistá-la, com o objectivo de controlar o acesso ao Golfo Pérsico e, assim, dominar o comércio marítimo entre a Europa e a Índia, de produtos agrícolas, especiarias, armamento, animais e escravos.

A história do tráfico de escravos na península iraniana pode dividir-se em duas épocas principais: o tráfico no Irão antes do Islão, desde o primeiro império persa, com a dominação Aqueménida (c. 550-330 a. C.), até à chegada dos árabes no século VII; e o tráfico depois do Islão, até meados do século XIX.

Não há dúvida de que o tráfico de cativos era praticado pelos impérios pré-islâmicos, porém não possuímos, infelizmente, toda a documentação necessária que o comprove e permita estudá-lo. As escassas informações de que dispomos são fragmentárias ou tendenciosas<sup>1</sup>.

A informação mais antiga sobre os negros no Irão remonta ao tempo da conquista do norte de África por Ciro I, embora nem todos os negros que viviam no Irão fossem escravos. As informações sobre a criação da escravidão datam de antes de Cristo, durante a expansão os primeiros impérios na Ásia. Segundo uma das inscrições

---

1 A escrita era privilégio de nobres e sacerdotes.

desenterradas na cidade de Persépolis<sup>2</sup> conservada no museu nacional do Irão, houve “muitos trabalhadores trazidos do Egipto, Líbia e Sudão para o Irão para a construção de Persépolis”<sup>3</sup>.

É importante referir que nem todos os criados ou escravos na Pérsia eram negros de origem africana. Segundo Mahdi Ehsaei (2016: 70), “a Pérsia também tinha escravos do sul da Rússia e do Cáucaso do norte, enquanto alguns marinheiros africanos vieram para trabalhar no Golfo Pérsico”.

Após a conversão ao Islão, a entrada de negros africanos encontra-se documentada unicamente pelo Império Safavida no século XVI que, devido a razões políticas e estratégicas, abriu as portas ao comércio e diplomacia com o império de Portugal.<sup>4</sup> São, pois, coincidentes no tempo, a regulação do tráfico da escravidão através do porto de Lisboa e o início da dinastia Safavida, pelo que são justamente deste período as notícias relacionadas com a chegada de escravos negros ao Irão.

Os restantes cativos tinham pele branca, como os georgianos levados do norte, onde decorria a guerra com o Império Safavida. Por outro lado, os escravos negros africanos chegavam pelas fronteiras do sul, onde o golfo Pérsico foi dominado pelos Portugueses com três objectivos principais: controlar os caminhos marítimos; enviar cavalos para Goa; e controlar o comércio de especiarias e escravos. Porém, «a conquista do Golfo, em particular Ormuz, não se revelou fácil. De facto, Ormuz foi assaltada a primeira vez por Afonso de Albuquerque em 1507, no ano seguinte à fundação do Império Safavida. Após o início da construção da fortaleza de Nossa Senhora da Vitória, foi forçado a desistir em 1508. Só em 1515 consegue conquistar novamente a cidade e concluir a fortaleza» (FIGUEIREDO 2011:n. p.).

Apesar de haver muita resistência por parte dos iranianos, no que diz respeito à presença dos portugueses na ilha de Ormuz, ocorriam muitos intercâmbios entre as duas civilizações. Ainda hoje, no sul do Irão, se encontram elementos culturais, linguísticos ou religiosos desconhecidos, sem raízes asiáticas. No aspecto cultural encontra-se o

---

2 Uma das capitais do Império Aqueménida, cuja construção, começada por Dario I, continuou ao longo de dois séculos.

3 Tradução minha.

4 Os safávidas foram uma dinastia xiita iraniana que reinou de 1501 a 1722.

culto do Zaar.<sup>5</sup> Julga-se ser um rito levado para o Médio Oriente através de escravos etíopes. No aspecto religioso podemos referir o “carregar da cruz” dos Xiitas (*Alaam*) no funeral de Ashura;<sup>6</sup> como “carregar da cruz de Cristo”.



O *Alaam*.

Como o único encontro recente de longa duração entre os países mediterrâneos e os Iranianos aconteceu durante a dominação de Ormuz pelo império português, julga-se que alguns desses elementos pertencem à cultura portuguesa ou à cultura africana trazida para o Médio Oriente pelos portugueses. A figura do Negro no teatro tradicional iraniano provavelmente é um destes elementos, devido à herança da escravatura durante a presença dos portugueses no golfo Pérsico, em particular no sul de Irão, que se revela no âmbito do teatro.

O objectivo deste trabalho é a comparação entre a figura de Negro no teatro clássico português e no teatro tradicional iraniano. Seria necessário encontrar referências a ela no âmbito de intercâmbios culturais e sociais, porém os livros históricos não relatam posições imparciais acerca dos portugueses que chegaram ao Irão, referindo-se-lhes sempre como um império cruel com vontade de ocupação e de

---

5    Encontra-se este culto no Médio Oriente, Egito e Irão, mas também no Sudão e no norte da Africa.

6    O funeral de Ashura (o décimo dia do mês de Muharram no calendário islâmico) é celebrado pelos muçulmanos Xiitas como o dia do martírio de Husayn ibn Ali, neto do profeta Mohammad.

colonização através da manipulação religiosa. Por outro lado, os livros portugueses contam as grandes vitórias no golfo Pérsico, pelo que nenhuma das partes fornece informações sobre os eventos culturais e sociais que ocorriam no sul do Irão no século XVI.

Sebastião Rudolfo Dalgado também reflectiu a mesma preocupação. O autor acredita que as imagens criadas pelos historiadores quanto à influência de Portugal no Oriente são exageradas; todos os autores que escreveram sobre a relação entre o Irão e Portugal têm a mesma opinião sobre “os feitos gloriosos dos seus navegadores e conquistadores”, embora, para mostrar a sua opinião contrária, Dalgado remeta o leitor a Heyligers, que mostra outros aspectos da influência dos portugueses, tal como a população e a raça, os costumes e a língua. Dalgado adiciona outro aspecto: “são factores importantes de civilização: o comércio de novos objectos, a flora, a fauna, indústrias” (1913: XVI).

Para provar a sua reivindicação, refira-se a *areia preta* da ilha de Ormuz como um material inútil até à chegada dos portugueses, que lhe deram uma função. Assim, a areia preta foi usada para absorver e secar a tinta dos novos escritos, sendo vendida por um preço muito caro no mercado, por ter melhor qualidade.

Foi muito difícil encontrar um terceiro testemunho, um estrangeiro que escrevesse um relato imparcial sobre as suas observações. Finalmente, quando li um dos artigos publicados no balcão *online* do Ministério dos Negócios Estrangeiros do Irão sobre a situação política do Irão durante a dinastia Safavida, encontrei uma fonte valiosa, escrita por um viajante francês chamado Jean-Baptiste Tavernier, que fez um relato sem preconceitos e factual aquando da sua viagem pelo Irão no início do século XVII. O livro foi publicado em seis volumes em 1676, em França, sob o título *Les Six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier*.

Na página 681 do capítulo XXIII, “De l’île d’Ormuz et du Bander-Abassi”, Tavernier descreve justamente a reforma e o melhoramento da cidade de Ormuz empreendidos pelos portugueses:

Les Portugais, s’étant rendus maîtres de l’île d’Ormuz, d’une ville mal bâtie en firent une très belle et qui allait jusqu’à la magnificence que cette nation aime beaucoup. Le fer des portes et des fenêtres était tout doré, et c’est une chose qui se dit communément dans le pays que si les Portugais étaient demeurés maîtres d’Ormuz, au lieu de fer aux portes et aux fenêtres, il n’y aurait présentement

que de l'or et de l'argent. Comme ils étaient tous riches, c'était à l'envi l'un de l'autre à qui ferait bâtir la plus superbe maison et les plus belles cuves, où ils étaient tout le long du jour dans l'eau avec leurs femmes et leurs enfants, à cause des excessives chaleurs qui les incommodaient fort, et il n'y en avait guère qui devinssent vieux. La forteresse était aussi fort belle et très bien entretenue, et ils avaient bâti dans l'île sur une éminence une église dédiée à la Vierge où ils allaient faire leurs dévotions, et ce qui leur servait aussi de promenade, n'en ayant point d'autre que celle-là. (TAVERNIER 1676)

Após análise das observações de Tavernier, podemos concluir que ele terá chegado a Ormuz por volta do ano de 1600, um pouco depois da saída dos portugueses. Embora o seu relato tenha várias referências às contribuições para o restauro da ilha, destaca ainda referências relacionadas com as festas e os costumes que foram praticados pelos portugueses na igreja no cimo da ilha. Não há dúvida de que havia criados africanos nas casas dos portugueses, infelizmente Tavernier não relata nada sobre a presença de negros na ilha, talvez porque os negros não tinham valor, sendo apenas criados.

No Irão do século XVI, ter muitos escravos era uma moda entre as famílias, uma forma de mostrarem a sua riqueza, passando pelos mercados para comprar mais escravos – neste caso chamados *criados* ou *servos*. Era um dos hábitos das famílias ricas. Os maiores mercados de escravos ficavam nas cidades marítimas do golfo Pérsico, em particular em Muscate (no Golfo de Omã), Bushehr, Lengeh e Bassorá, onde os negros africanos eram comprados por iranianos, turcos e árabes. Normalmente os mercados de escravos ficavam no centro ou perto do mar, com horários semelhantes aos das atividades habituais da cidade.

As mulheres também eram vendidas como escravas. Anthony Lee, professor da universidade da Califórnia, cita as memórias de uma menina etíope refugiada no consulado britânico da cidade de Bushehr em 1892:

“Both my sister and I then hired a camel and went to Zubair, where two persons called Rahim and Yusif appeared: the latter took my sister as his wife and deceived me and brought me to Bushehr. They sold me to Abdul Nabil through Aqa Reza Dallal. I work in the house of Abdul Nabil”. (LEE 2012)



As jovens já estavam perto de Bassorá, onde há um mercado de escravos. As duas irmãs tinham ido a Zubair, uma cidade perto de Bassorá, e mais tarde foram vendidas no mercado de Bushehr a um cliente árabe iraniano através de um homem chamado Reza Dallal. O que é curioso é que o nome Dallal vem de uma palavra que significa vendedor ambulante ou clandestino.

Os mercados de escravos foram uma das razões do crescimento das cidades, porque muitas pessoas vieram de outras cidades para comprar ou vender escravos, pelo que necessitavam de serviços de alimentação, alojamento e entretenimento. Havia apresentações de artistas de rua, como os cuspidores de fogo, os encantadores de serpentes, e as comédias físicas burlescas chamadas *Baghal Bazi*<sup>7</sup>, representadas por actores amadores. Talvez a *Baghal Bazi* fosse uma tentativa de representar os vendedores, clientes e escravos. Assim, além da sua função principal, o mercado de escravos tornou-se um ponto de encontro entre clientes e cidadãos de várias regiões dentro e fora do Irão, como os turcos do Império Otomano ou os xeiques.

### 3. Negros e Negras

As informações acerca do trabalho dos escravos no Irão referem-se apenas aos escravos negros africanos. Dependendo da origem, estatura física e género, escravos e escravas eram empregados para trabalhar em diferentes actividades. Segundo um artigo de Zahra Marvaty<sup>8</sup>, investigadora e directora do Centro de Estudos de História de Teerão, os escravos eram usados como soldados, criados, mergulhadores que recolhiam pérolas, trabalhadores rurais, criados domésticos. Normalmente, os negros mais fortes eram trazidos de Zanzibar e utilizados para os trabalhos pesados como corte de lenha, abate de animais<sup>9</sup> ou construção. Outros, trazidos de Habesha (a actual Etiópia), trabalhavam nos serviços domésticos e alguns deles foram-se tornando eunucos (Khajeh) trabalhando nos haréns.

---

7 De *baghal*: vendedor de mercearias e *bazi*, representar, actuar. *Baghal bazi*: representar a cena entre o vendedor e o cliente. Na *Baghal Bazi* há sempre um cliente que quer comprar frutas ou leite e há um vendedor que quer vender mais caro; assim a situação torna-se numa disputa entre os dois. Às vezes um negro acompanha o cliente.

8 Zahra Marvaty, “A proibição do comércio de escravos na era de Nasseri no Golfo Pérsico”, Revista *Crescimento do ensino da História*, Teerão, 2012.

9 O abate era feito por dessangramento, cortando a cabeça do animal.

Desde os primeiros séculos antes de Cristo, os reis de países asiáticos eram conhecidos pelos seus haréns e os reis da Pérsia não eram excepção. Depois da chegada dos árabes, a religião islâmica deu aos homens o poder oficial de se casarem com quatro mulheres, com o objectivo de reduzir a prostituição na sociedade muçulmana. Assim, aumentou a cultura da poligamia na sociedade iraniana. Até ao fim do século XVIII, todos os patrões mantinham muitas mulheres em casa. Todas as casas tinham uma parte interior chamada harém, onde as mulheres moravam. É sabido que Nácer Aldim Xá<sup>10</sup> teve um dos maiores haréns, com mais de quatrocentas mulheres.

De modo a evitar a possibilidade de envolvimento sexual com as mulheres do patrão, o harém ficava, tradicionalmente, ao cuidado de uma escrava (Kaniz) ou de um eunuco (Khajeh). Por esta razão, o Irão era um dos países onde o maior número de escravos era empregado nos trabalhos dos haréns. A ama do harém, Kaniz, era responsável por várias actividades. Muitas das mulheres do harém, devido à falta de vida sexual, mantinham relações com as amas.

As criadas negras (Kolfat) predominavam noutros sectores, tais como trabalhos domésticos, em particular amas de crianças, mulheres das limpezas, aguadeiras, cantoras nos haréns. Segundo as memórias de Taj ol-Sultaneh<sup>11</sup>, citadas no artigo mencionado acima:

We had many Negresses and bond servants in our quarters. A cradle-rocker, a valet, a chamberlain, a washer-woman were also assigned to me, all from the same race. (*apud* MARVATY 2010: 38-43)

Habitualmente havia apresentações privadas – canções, danças e farsas eróticas – feitas pelas amas dos haréns apenas para o patrão e as suas mulheres. Os únicos observadores eram os eunucos e as criadas, mas, como a maioria deles era analfabeta, não há muitas referências escritas sobre as apresentações de harém.

Por vezes havia alguns convidados estrangeiros que tinham oportunidade de registar os eventos no harém. O fotógrafo arménio-iraniano Antoin Sevruguin (1830-1933), que viveu durante a dinastia Qajar (1785 a 1925), deixou várias fotografias. Uma

---

10 Nácer Aldim Xá (1848 - 1896), o segundo rei da dinastia de Qajar no Irão.

11 Taj ol-Sultaneh (1884-1936), filha de Nácer Aldim Xá, foi a fundadora da Sociedade da Liberdade das Mulheres.

delas mostra três mulheres tocando Tar<sup>12</sup> e Daf<sup>13</sup> e Zarb<sup>14</sup> no harém, uma mulher iraniana a dançar e outra figura a assistir. A mulher que toca Tar parece uma negra mulata, as outras mulheres parecem ser ciganas negras.



Dançarinos e músicos num harém da dinastia Qajar.  
Istituto Centrale per la Demoethnoantropologia

Esta outra foto mostra uma criada mulata fumando cachimbo com a senhora e o filho.



Duas mulheres e uma criança a repousar no harém.  
Istituto Centrale per la Demoethnoantropologia

---

12 *Tar* é um instrumento musical de cordas tocado no Irão, Arménia e Azerbaijão.

13 *Daf* é um instrumento musical tocado no Irão.

14 *Zarb* ou *tombak* é um instrumento musical tocado no Irão.

Outra referência é o ensaio do austríaco Jakob Eduard Polak, *Persien: Das Land und seine Bewohner*, um registo etnográfico sobre o Irão no século XIX.<sup>15</sup> O livro relata muitos factos sobre a vida das famílias iranianas com muitos detalhes sobre a origem dos negros criados e levados para o Irão. Os seus testemunhos sobre os traços físicos e linguísticos dos negros levantam uma nova hipótese sobre as influências dos escravos negros na criação da figura do Negro no teatro tradicional iraniano, como veremos mais adiante.

A referência mais importante está na obra de Bihzad<sup>16</sup> existente no palácio de Chehel Sotoun<sup>17</sup>. A pintura chama-se *A festa de quarta-feira* e o seu título refere-se à conhecida celebração da última quarta-feira de ano antes do começo do ano novo. Os detalhes desta pintura salientam a participação dos negros nas festas.



*A festa de quarta-feira*, Palácio de Chehel Sotoun, Isfahan.

---

15 Jakob Eduard Polak (1818-1891), médico de Nácer Aldim Xá, interessava-se também por geografia, geologia, botânica e etnografia; o seu livro foi traduzido para persa em 1982. Ver o artigo da *Enciclopaedia Iranica* sobre Polak em <http://www.iranicaonline.org/articles/polak-jakob-eduard>.

16 Kamal al-din Bihzad (c. 1450-1535), pintor, criador do estilo de Herat durante o final do Império Timúrida e Safávida.

17 O palácio de Chehel Sotún (Chehel Sotoon, literalmente “quarenta colunas”), na cidade de Isfahán, foi construído pelo Xá Abbas II, rei da dinastia Safavida.



A “festa de quarta-feira” é uma festa antiga que remonta à época pré-islâmica. Na noite da festa, as pessoas saem à rua, acendem uma fogueira e saltam sobre ela, cantando e dançando. Na pintura, vêem-se os nobres, príncipes e muitas outras pessoas que estão a tocar vários instrumentos. Observa-se uma mulher com um traje estranho tocando um instrumento de cordas que se parece com um bandolim português e que se julga não ser iraniano. No lado esquerdo da pintura observam-se duas pessoas, uma veste um traje vermelho e outra um amarelo; tocam instrumentos do sopro, assim como um negro mais atrás. Observa-se uma mulher com a cara mais morena; usa um traje verde e é possivelmente uma criada que acompanha a sua patroa, uma mulher com uma camisa branca que se encontra junto dela.

No aspecto da participação dos negros na dança e música em Portugal, encontram-se mais referências, em particular em documentos visuais. Isabel Castro Henriques refere o Retábulo de Santa Auta atribuído a Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, de cerca de 1522. (HENRIQUES 2011: 15)



Encontro de Santa Úrsula e do Príncipe Conan no *Retábulo de Santa Auta*, Museu Nacional da Arte Antiga, Lisboa. (Foto: José Pessoa.)

A pintura realça a contribuição dos negros no contexto da música. No quadro observa-se um grupo de cinco africanos com trajes vermelhos que tocam instrumentos de sopro, tal como os tocadores iranianos na pintura *A festa da quarta-feira*.

#### 4. Hipóteses da origem da figura de Negro no Siyah Bazi

Como foi mencionado, o maior número de escravos africanos chegou ao Irão no século XVI, mas o cruzamento do escravo negro com a personagem do Negro do teatro não se deu imediatamente. Na primeira metade do século XVI, as naus portuguesas já tinham alcançado as Costas do Golfo Pérsico e em 1507 os exploradores portugueses chegaram ao Reino de Ormuz. Pouco tempo depois, chegaram ao porto de Ormuz os primeiros escravos negros vendidos às famílias iranianas nos mercados de escravos.

Apesar de a integração social dos negros no Irão ainda estar por estudar, desde a sua chegada, o servo negro lutava por aprender a língua persa (farsi). Os negros envolvidos nos trabalhos urbanos tiveram a sorte de aprender persa, o que lhes permitia comunicar e participar nas natividades sociais. Viver e crescer com as famílias iranianas na mesma casa era o ponto de partida para construir uma amizade baseada na confiança entre criados e senhores. Assim, lentamente, eles começaram a aprender farsi. No entanto, o processo de aprendizagem da língua não foi fácil. A falta de educação básica em África e a diferente formação dos órgãos orais foram as razões principais para a dificuldade na aprendizagem da língua. Assim, eles criaram a sua própria linguagem, a linguagem “kakai”, com traços linguísticos semelhantes à “língua de preto” ou “fala da Guiné”, empregada pelos negros em Portugal e no Brasil. A fala Kakai rapidamente foi imitada pelos actores como uma das características engraçadas da personagem negra no teatro tradicional iraniano.

Embora o aparecimento do negro pela primeira vez no teatro tradicional iraniano esteja ainda por estudar, os conhecedores de teatro consideram que a festa de “Norouz” – a celebração de ano novo iraniano – é possivelmente um dos eventos mais antigos onde se pode encontrar uma figura de Negro, dançarino-cantor chamada “Haji Firouz” – o símbolo do começo da primavera. É, no entanto, importante mencionar que nem todos papéis de Haji Firouz eram representados pelos afro-iranianos. As primeiras apresentações terão sido feitas por negros reais. Os actores iranianos que interpretavam a figura de Negro utilizavam recursos: pintar a cara com fuligem e imitar a “língua Kakai”.

As comédias com um servo negro que não consegue falar bem persa tornaram-se uma tradição conhecida por **Siyah Bazi** (teatro tradicional com a figura do Negro). Os

actores que encarnavam a personagem chamavam-se “*naghsh poosh*”, termo que se refere à pessoa que “veste” o papel de outra.



Figuras do Negro (Haji Firouz) na celebração do ano novo.

O Haji Firouz usa uma camisa e chapéu vermelhos, tem a cara pintada de preto, está sempre confuso e comete muitos erros. Por vezes, surge como um idiota, não conseguindo falar bem persa, mas ainda cantando em persa. Às vezes dança e toca Daf. É uma personagem que existe em vários espectáculos, tendo vários nomes, chamando-se Siyah, ou Rrolam, ou Mobarak ou Haji Firouz. Às vezes é um servo e aparece no palco com o seu patrão e outras vezes aparece a cantar e a dançar nas ruas durante a festa de Norouz. Ainda não sabemos como chegou à nossa tradição, ainda não é claro se todas essas figuras têm a mesma origem ou não. A presença da figura negra iraniana com as características físicas e linguísticas semelhantes à sua versão portuguesa levanta a questão: como é que um dançarino-cantor negro chegou ao Teatro de **Syah Bazi**? De onde é ele, originalmente? Por que razão quererá um actor branco parecer-se com uma pessoa negra?

Uma das razões para a ausência de referências sobre a origem do Negro no Teatro de *Syah Bazi* prende-se com a dependência de Teatro de *Syah Bazi* da improvisação dos actores, pelo que não há nenhuma obra de teatro escrita para esse tipo de teatro. Outra razão são as proibições de representações corporais ou vocais no Irão depois da conversão ao Islão. Julga-se que haveria alguns espectáculos representados na corte safavida, porém o governo religioso safavida não se preocupou em registá-los. Assim, o texto mais antigo de teatro de *Syah Bazi* descoberto até hoje é de meados do século XIX e é intitulado a partir do nome da figura do patrão, Haji Nabil. O negro da obra *Haji Nabili* chama-se Firuz, um criado que fala em Kakai. Porém, à excepção do seu nome, não tem nenhum outro ponto em comum com a figura do dançarino e cantor Haji Firouz. Embora ainda não haja nenhuma resposta definitiva em relação à origem da figura negra, os investigadores têm várias hipóteses interessantes.

### Vestígios dos mitos Persas

Alguns investigadores pensam que o Negro é um símbolo pré-islâmico relacionado com os mitos da Pérsia. Mehrdad Bahar, um mitologista iraniano, no seu livro intitulado *A Research on Persian Mythology*, acredita que a origem da figura do Negro ou Siyah está ligada a um dos mitos mais conhecidos da Pérsia, o Siyahvash, que significa “Aquele com o cavalo preto”.



Passar pelo fogo em Ferdusi, *Shahnameh*  
Museu do São Petersburgo



Segundo o livro *Shahnameh*<sup>18</sup>, o capítulo de Siyahvash, escrito por Ferdusi<sup>19</sup>, conservado no museu de São Petersburgo, Siyahvash tinha um cavalo preto chamado Shabrang, que significa a cor da noite. Era um formoso príncipe lendário da Pérsia, filho de Kay Kavus, Xá dos primeiros dias do Império Persa. Soudabeh, sua madrasta e rainha da Pérsia, apaixonou-se perdidamente por ele, mas o príncipe rejeitou essa paixão. Frustrada com a recusa de Siyahvash, ela acusou-o de ter tentado violá-la. O rei resolveu testar a inocência do filho por meio de uma prova: Siyahvash tinha de passar pelo fogo para provar a sua inocência.

Mehrdad Bahar considera que vestir uma camisa vermelha é o símbolo do sangue inocente de Siyahvash e a sua cara preta é talvez uma transformação simbólica do seu cavalo preto ou o seu cruzamento com o fogo. Soudabe Fazaeli, mitologista Iraniana, no seu artigo intitulado *Pirouz Moghadas* publicado no *International Traditional -Ritual Theatre Festival*, mostra que algumas referências religiosas ligadas ao mitraísmo<sup>20</sup> existiam na Pérsia antes da religião e Zaratustra. Ela pensa que o negro é um símbolo do profeta de Mitra<sup>21</sup>, o deus do sul na religião do Mitraísmo. A sua camisa vermelha é o símbolo do sul e da sabedoria e a sua cara é negra devido à sua viagem ao mundo dos mortos. Talvez por isso, no primeiro dia da primavera surge sempre o Negro cantando e dançando nas ruas como mensageiro da chegada do ano novo e do fim do tempo escuro e frio. Geralmente, canta uma canção conhecida:

É o Haji Firouz  
Só uma vez por ano  
Ele tudo sabe  
Eu sei também  
É a festa de *Norouz* (o dia novo)<sup>22</sup>

---

18 *Shahnameh* significa "Livro dos Reis", é uma obra poética do século X, escrito por Ferdusi, narra a história e a mitologia do Pérsia -desde a criação do mundo até a sua conquista pelos árabes.

19 Abol-Ghasem Hassan ibn Ali Tusi Ferdusi (ca.940 - ca.1020), um poeta considerado o recriador da língua persa, autor do livro *Shahnameh*.

20 O mitraísmo, a religião nascida na época helenística na região Mediterrâneo Oriental.

21 Uma divindade indo-iraniana cuja referência mais antiga remonta ao segundo milénio a.C.. O culto surgiu na Índia tendo-se difundido pela Pérsia e mais tarde pelo Médio Oriente.

22 Tradução minha.



A figura de Haji Firouz

Fazaeli também considera que as palavras Haji e Firouz, ao contrário do que parecem, não são árabes. Haji pronunciava-se, em grego antigo, Hajios “ἅγιος” e significava “sagrado”. Os árabes ainda usam esta palavra para designar as pessoas que fazem a peregrinação a Meca. A palavra Firuz antigamente escrevia-se “Nabreze” e significava “vitorioso”. Assim, pode dizer-se que Haji Firouz significa o sagrado vitorioso, que podia cruzar o mundo dos mortos e voltar ao mundo dos vivos.

Ambos os investigadores mostram informações relacionadas com a criação da figura de Haji Firouz; embora se mantenha ainda uma origem duvidosa, ambas as hipóteses são possíveis. Apesar de os mitos da Pérsia parecerem estar relacionados com a figura de Haji Firouz, ainda não se estabeleceram muitas ligações com outra figura negra existente no teatro tradicional iraniano, o Siyah. Também Bahar e Fazaeli não conseguem mostrar os factos certos e registados.

O Haji Firouz é um cantor, mas o Siyah no Teatro de *Syah Bazi* é uma figura desenvolvida com as características teatrais. Siyahvash nem é um negro nem está ligado à primavera. Apesar de alguns traços semelhantes, a personagem Haji Firouz não tem as mesmas características (de origem, física e linguística) da figura negra de raiz africana apresentada no teatro iraniano. Assim sendo, a única solução para identificar a figura negra iraniana é procurar outras hipóteses.

É de salientar que o *Retrato do Príncipe D. Afonso VI brincando com o preto* (1652-1653), da autoria de Avelar Rebelo, representa um menino africano bem vestido. Isabel Castro Henriques, no seu artigo, afirma que:

trata-se de uma ‘utilização’ das crianças escravas, bem vestidas e arranjadas, sobretudo nas casas nobres, como se de ‘brinquedos’ se tratasse. Nesta pintura

pode ver-se o jovem D. Afonso, cujo mau carácter o levou a acabar prisioneiro num quarto, no castelo de Sintra, com o seu ‘brinquedo’ preto. (2011: 31)

A cor vermelha do traje repete-se na *Mascarada Nupcial* de José Conrado. Aqui é um negro anão que veste o traje vermelho. O título refere a cerimónia do casamento da anã Dona Rosa, e estão presentes os anões da corte de D. Maria I. (2011: 30)

A cor vermelha como um elemento repetitivo encontra-se nas várias referências visuais reunidas por Isabel Henriques, tais como:

- as peças pretas com trajes vermelhas do Tabuleiro de xadrez em cerâmica, de Rosa Ramalho (Museu Nacional de Etnologia de Lisboa);
- os cinco músicos negros com os trajes vermelhos de *Os Pretos de São Jorge* (Museu da Cidade);
- a figura em cerâmica do *Real Tocador de Viola*, com os trajes vermelhos (Museu Municipal Prof. Joaquim Vermelho).

A cor vermelha das roupas parece, pois, um traço comum entre o negro iraniano e português. A questão levantada é: Haji Firouz ainda é um vestígio dos mitos persas?

### **Vestígio dos ciganos**

Outros estudiosos de teatro consideram que a figura do Negro é um vestígio dos cantores e dançarinos indo-ciganos trazidos para o Irão pelo rei Bahram Sasanid<sup>23</sup>. Ainda hoje em dia eles vivem na província da Balochistão<sup>24</sup> do Irão e Paquistão e a sua comunidade chama-se “louri”. Segundo os poemas escritos pelo poeta iraniano Nizami Ganjavi<sup>25</sup>, do século V:

Seis mil mestres de música  
Cantores, dançarinos e bonecreiros  
Seleccionados entre os negros de cada cidade  
Para que cheguem a qualquer lugar  
Criar alegria para o povo e para si próprios<sup>26</sup>

Infelizmente, este argumento não oferece mais referências, mas pessoalmente julgo que esta hipótese se prende com as características físicas da figura negra que está constantemente a cantar, a tocar um instrumento e a dançar muito. Os ciganos moradores no norte do Irão faziam várias apresentações nas ruas e praças públicas, como acrobacias com o fogo, andar sobre uma corda, encantar uma serpente com música, subir a um elefante, etc. Costumavam viajar entre cidades e, quando chegavam

---

23 Bahram I (? -276), rei do Império Sassânida.

24 O Balochistão é uma região localizada no Irão, Paquistão e Afeganistão.

25 Nezami Ganjavi (1141-1209), poeta e escritor persa.

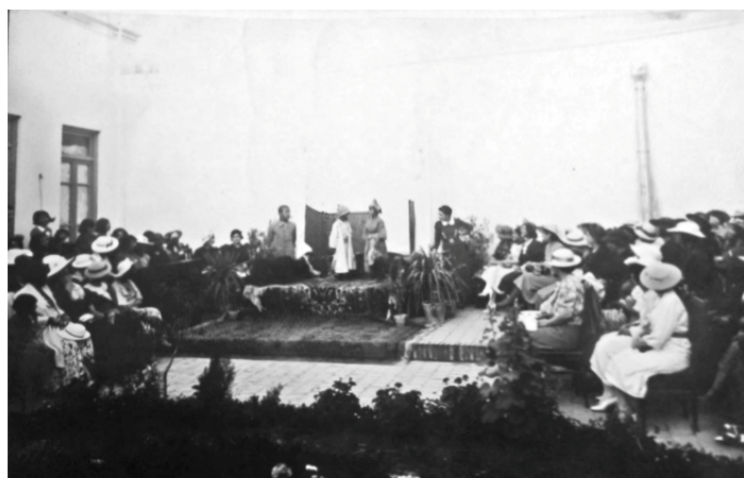
26 Tradução minha.

a uma cidade, pediam permissão para se apresentar nas suas carroças. Ainda hoje os ciganos civilizados que moram nas cidades cantam e tocam vários instrumentos (acordeão, violino e daf) no metro ou nos autocarros, para ganhar dinheiro.

### **Vestígio da *commedia dell'arte***

A história dos espectáculos de **Syah Bazi** desenvolve-se sempre entre um criado negro tonto e o seu patrão. Os actores têm conhecimento suficiente sobre a história que devem representar. Eles conhecem bem a história e as suas figuras, não precisando de memorizar nenhum texto nem de encenar antes do espectáculo. Ainda há algumas pessoas, em particular entre os actores de Teatro de Syah Bazi, que acham que a *Commedia dell'arte* é a origem da figura iraniana do Negro. Para provar este argumento, referem-se à relação entre o Negro e o seu Patrão como semelhante à que existe entre Arlecchino e Pantalón.

Apesar de não existirem referências registadas sobre a entrada do teatro de italianos, o teatro da *Commedia dell'arte* pode comparar-se a uma das formas teatrais iranianas, o teatro Takht Hozí ( cama e piscinas). As origens exatas desta forma de teatro são desconhecidas. Alguns estudiosos reconhecem nela a herança das *Festas de Norouz*, ou as curtas farsas populares das aldeias. O nome Takht Hozí refere-se ao pequeno palco construído por camas grandes colocadas sobre as pequenas piscinas que antigamente existiam no jardim das casas antigas. Este tipo de teatro era geralmente apresentado nas festas e celebrações de casamento, e tinha várias figuras fixas, como um patrão, um professor, uma noiva e às vezes um criado negro.



Assistindo ao espectáculo de Teatro Takhat Hozí

### Vestígio do Kheymeh Shab Bazi

Alguns conhecedores de teatro tradicional iraniano acreditam que as características da figura de Negro no Teatro de *Syah Bazi* são semelhantes às características do boneco negro no teatro Kheymeh shab bazi, o teatro tradicional de marionetas, que tem duas personagens principais, Morshed e o Negro.



*Mobarak, o boneco do Negro no teatro de marionetas iraniano*

No *Kheymeh shab bazi* há sempre um fantoche com a cara negra que fala a sua própria língua, inventada pelo marionetista. Ninguém a percebe, excerto o seu mestre, que é a única pessoa capaz de entender e traduzir a sua língua para o público. Em Portugal, ainda existe o teatro de robertos, conhecido pelo seu boneco negro, falando uma linguagem estranha produzida pelo marionetista. Este usa uma palheta como o marionetista no teatro Kheyme shab bazi, que usa um *Safir* ou *Sutak* (uma palheta) para produzir o som da linguagem particular do boneco negro.

Segundo o artigo de João Paulo Seara Cardoso (1956-2010), fundador e director da companhia Marionetas do Porto, “o seu vocabulário se baseia num conjunto de “palavras-chave” que contém o som mágico da voz dos “robertos”, o “rrr”: porra, rapaz, carolada, touro, truca-truca, arroz, bruto, além de todos os nomes de mulheres, Rosa,

Rata e Rita e de um grande número de estranhas onomatopeias: brrr, prriiu, turrututu, quirrii”.<sup>27</sup>

Qual foi criado em primeiro lugar, a figura do Negro no teatro ou o fantoche da figura negra? Ninguém consegue responder, mas esta questão abre a uma importante discussão sobre a existência de alguns traços linguísticos semelhantes na figura de Negro no teatro e do fantoche negro no teatro de marionetas, quer no Irão, quer em Portugal.

### **Herança portuguesa**

O testemunho de Polak é o mais importante documento chegado até nós sobre as influências dos escravos negros na criação, figuração e desenvolvimento da figura negra pelos actores iranianos. Segundo o seu testemunho, publicado no livro *Persien: Das Land und seine Bewohner*, quase todos os criados que vivem no Irão nasceram em África, embora tenham sido trazidos muito pequenos para o Irão a partir das cidades de Bushehr, Mascate e Bagdade. A maioria deles pertence às duas raças principais: os negros de Habesha que têm os narizes altos e estreitos, os lábios grossos e o cabelo encaracolado; os negros de Zanzibar, com a cor da pele mais escura, o corpo mais forte e mais gordo.

Os negros de Habesha são mais bonitos e mais inteligentes, sendo, assim, mais valiosos. Os negros no Irão não são usados nos trabalhos duros; a maioria serve como criados nas casas, como decoração da própria casa. Por isso é que não há muitos negros usados nos trabalhos de campo ou nas fábricas. Comem bem e vestem bem e têm muitos direitos. Se um patrão não tiver para com o seu criado atitudes correctas, o criado tem o direito de reclamar e de trocar de patrão, embora normalmente os criados continuem a viver com os mesmos patrões na mesma família, tornando-se, aos poucos, membros dela. Como chegam ao Irão ainda muito jovens, normalmente tornam-se muçulmanos e quase todos esquecem a sua língua materna, começando a falar persa.

“É muito interessante verificar que, apesar de falarem persa desde tenra idade, mesmo os seus filhos, já nascidos no Irão, ainda têm um sotaque diferente. Eles falam de tal maneira que rapidamente se pode perceber que pertencem a raças negro-africanas. São bons exemplos que nos permitem aceitar a hipótese de que

---

<sup>27</sup> Sítio-web da companhia de Marionetas do Porto, < <https://marionetasdoporto.pt/companhia/> >.

a pronúncia das vogais depende de raça e do desenvolvimento dos órgãos vocais do falante. Os negros usam roupas com cores fortes e brilhantes, são teimosos como mulas e não escutam os seus patrões, nem gostam de trabalhar muito. Quando um criado percebe que o seu trabalho não é bom para a saúde ninguém o consegue forçar a trabalhar.”<sup>28</sup>  
(*apud* NASERBAKHT 2015)

O relato de Polak abre uma importante discussão sobre a origem dos traços da figura negra no teatro, constituindo uma forte prova das ligações entre os negros do sul do Irão e o Teatro de **Syah Bazi**. Como foi mencionado anteriormente, a figura negra não fala bem persa e tem um sotaque estranho, veste roupas de cor vermelha forte, queixando-se constantemente da sua situação, não gostando de trabalhar.

No seu artigo intitulado *A história e origem da criação de Teatro de Syah Bazi*, Mohammad Hossein Naserbakht cita-se um dos actores mais conhecidos do teatro tradicional iraniano: Hossein Kasbian:

O negro de Habesha é a fonte de criação da figura de Negro pelos actores do Teatro de Syah Bazi. Como o Dr. Polak tinha mencionado o negro de Habesha é mais alto, fino e mais inteligente do que outras raças, por isso queixa-se muito e não quer trabalhar. Assim, todas as suas características foram transferidas para a representação da figura negra no Teatro de Syah Bazi, um negro baixinho e magrinho que se queixa constantemente e gosta de interferir em todos os assuntos.<sup>29</sup> (NASERBAKHT 2015: n.p.)

Podemos acrescentar que está sempre sozinho, não tem namorada, nem filhos, é um estrangeiro sem família, como os negros africanos trazidos para o Irão no século XVI.

Após a leitura do ensaio de Polak percebe-se que a cor “forte dos trajes dos escravos africanos” torna-se um elemento comum entre o boneco de *Kheymeh shab bazi* e a figura de Haji Firouz. É de lembrar que a cor vermelha era o elemento comum dos negros nas referências de Castro Henriques. Assim sendo, esta hipótese encontra-se mais perto da realidade de que os negros africanos levados pelos portugueses serviram

---

28 Tradução minha.

29 Tradução minha.



como fonte de inspiração dos actores iranianos para criação da figura do Negro no Teatro de *Syah Bazi*. Pode até pensar-se que o antigo teatro dos Portugueses tenha chegado ao Irão nas caravelas das armadas.

### **Negro do sul e Negro da capital**

Mohammad Hossein Naserbakht<sup>30</sup> foi o primeiro investigador que tentou categorizar dois estilos de interpretação do Negro com duas origens diferentes. Ele acredita que a figura negra existente no sul, na cidade de Xiraz, não é igual ao negro do teatro da capital. No seu artigo, publicado na revista de Namayesh (Espectáculo), menciona que a figura de Negro de Xiraz relaciona-se com os servos africanos que viviam no sul do Irão e a figura de Negro de Teerão é uma personagem misturada de todas hipóteses.

Xiraz é a cidade mais próxima da província Hormuzgan onde os portugueses, chegados à ilha de Ormuz, venderam muitos criados negros às famílias ricas. Normalmente, os negros vendidos viviam na mesma casa com as famílias e casavam com outros criados. Todas as casas antigas que ainda existem em Xiraz têm alojamentos separados onde os criados moravam com as suas famílias. Os alojamentos ficavam no jardim, perto da entrada principal ou então no piso inferior da casa.

A integração dos negros no seio das famílias iranianas levou muito tempo, embora eles tenham servido como fonte de criação da figura negra pelos actores de Xiraz. Segundo o artigo de Naserbakht, o estilo de interpretação da figura negra de Xiraz ainda está muito ligado às brincadeiras corporais e às canções tradicionais. Ele considera o negro típico da capital (Teerão) como o mais civilizado, falando e criticando a cidade através das suas brincadeiras. O ponto comum entre ambos os estilos é a língua de Kakai (Negro).

A existência de uma língua particular chamada a língua de Negro é um dos traços importantes e comuns da identificação da personagem negra no Teatro de **Syah Bazi** e no teatro clássico português. Como se explicou previamente, as referências históricas não indicam nada sobre o início da figuração dos negros no teatro, mas a linguagem comum do negro é uma prova da relação entre a escravatura e a figura

---

<sup>30</sup> Investigador e professor de História do Teatro Tradicional Iraniano na universidade de Teerão.

teatral. A figura do Negro fala sempre de uma forma diferente. A língua de Siyaho Kakai, Xiraz, é a única razão que nos permite estabelecer relações com a sua versão portuguesa, a língua de negro.

Contudo, e apesar destas considerações, todas as hipóteses necessitam de um maior aprofundamento. Actualmente, a figura do Negro no Irão é uma mistura de todas as hipóteses: uma figura que usa uma camisa vermelha, relacionando-se com os mitos pré-islâmicos, um servo negro que tem um patrão, como o par servo-amo da versão italiana; um negro cantando na sua língua particular de negro, como na versão do teatro clássico português, em particular nas obras de Anrique de Mota e de Gil Vicente.

## II. Características do teatro tradicional iraniano e do teatro clássico português

Na figura de Negro nas peças do teatro clássico português encontram-se os elementos comuns com o teatro tradicional iraniano. Assim, a comparação entre o teatro clássico português e o teatro tradicional iraniano foi inevitável. O mal-entendido entre os fenómenos *popular* e *tradicional* é a primeira dificuldade que surge na identificação do teatro tradicional iraniano. O mesmo mal-entendido pode surgir quanto aos conceitos *clássico* e *popular* no teatro de Gil Vicente, que é considerado, como diz Roig, “o fundador de teatro clássico Português”.

A origem do teatro tradicional iraniano é inseparável da sua sociedade.

Até aos finais do século XVIII, as representações iranianas eram feitas de modo improvisado, como são exemplos as comédias curtas *Baghal Bazi*, *namayesh zananeh*<sup>31</sup> e a *Roo hozi*<sup>32</sup>. Durante muito tempo, foram sujeitas a processos de desenvolvimento e complexificação até que, em meados do século XIX, chegaram ao palco sob a denominação de “teatro tradicional iraniano”. Este é categorizado em três ramos principais: *Siyah Bazi*, *Takht e Hozī*, *Shabih Khani (Taziyeh)*<sup>33</sup>.

A denominação teatro *sonaaty* (teatro tradicional) no Irão não é idêntica à das formais teatrais tradicionais que existem na Ásia, como Kabuki, Kathakaliem, Noh e Ópera de Pequim. Neste caso, “teatro tradicional” refere-se aos hábitos ou atitudes do povo imitados nas apresentações teatrais. Este tipo de teatro nasce do teatro popular, onde há improvisação, dança e cantos e o uso de várias línguas e dialectos. Por outro lado, a forma representada não é igual à do teatro *amiyaneh* (teatro popular iraniano)<sup>34</sup>.

O melhor exemplo é a figura do Negro, mais concretamente, o Negro ao estilo do sul do Teatro de Syah Bazi.

No teatro tradicional iraniano o acto de interpretar uma figura torna-se numa tradição entre os actores. Cada actor, até ao fim da sua vida, especializar-se-á numa

---

31 Namayesh Zanneh (os espectáculos das mulheres): as representações curtas nos haréns e banhos públicos.

32 Roo hozi (sobre da piscina): improvisações curtas representadas nas festas de casamento.

33 Ta'ziya khānī ou Shabīh khānī é um espetáculo religioso baseado na Batalha de Karbala.

34 Teatro popular Iraniano. As representações rurais ou para o público que não pertence às elites, feito nas cafeterias, ruas e espaços públicos e sobretudo voltado para o gosto ingénuo do povo.

figura concreta, como por exemplo o actor da figura de Negro no Teatro de *Syah Bazi*. O actor precisa de ter um *Morshed* “mestre” que tenha muita experiência e conhecimento dessa figura. Exemplo cabal é Morshed Sadi Afshar, (1934-2013), um actor lendário da figura de Negro já com duas gerações de aprendizes: Davood Fath Ali Beigy, o aprendiz de Sadi Afshar (n.1950) e Mehdi Saffary Nijad (n.1978), aprendiz de Fath Ali Beigy. Assim, o cargo da interpretação de uma figura herda-se como uma tradição de um actor (mestre) que se passa ao próximo aprendiz.

Do teatro de Gil Vicente, basta dizer que, tal como o teatro iraniano, se tinha tornado numa tradição teatral (chamada “estilo” ou “modo” no ocidente) e foi seguido pelos seus epígonos ou continuadores – a chamada Escola de Gil Vicente.

Sem dúvida, o teatro de Gil Vicente foi influenciado por culturas que lhe davam material suficiente para a criação de várias figuras quer populares quer nobres. Porém, decerto, o teatro de Gil Vicente não pertence ao teatro popular nem ao teatro puramente literário, apesar de o seu teatro se basear no texto. As próprias características do teatro vicentino não se encontram noutros textos europeus. O autor tinha construído sólidas relações de confiança com os reis de Portugal; segundo uma carta de Évora datada de 4 de Fevereiro de 1513, D. Manuel nomeava “Gil Vicente, ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã” para o cargo de “mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa” (ROIG 1983: 517).

Assim, ele foi empregado na corte durante os reinados de D. Manuel I e de D. João III. Em 20 de Janeiro de 1521, foi encarregado de organizar as festas de entrada da terceira mulher de D. Manuel em Lisboa. As suas obras foram representadas nas várias residências reais de Évora, Tomar e Coimbra. Por seu lado, o teatro tradicional iraniano, no início do seu nascimento foi representado no corte ou nas casas das nobreza, porém, excepto no que toca às figuras da nobreza, usava uma linguagem popular, como as figuras populares do teatro de Gil Vicente. Adrien Roig caracteriza o teatro de Gil Vicente

pela variedade de géneros, de temas, de designação das peças. Viu-se nele, antes de mais, um “teatro popular”, em que há liberdade de composição, representação de tipos populares, expressão da vida quotidiana do século XVI português. (1983: 11)

Podemos concluir que ambos as vertentes de teatro são, por conseguinte, teatro de corte subordinado às normas da vida cortesã, mas que usam fontes populares, bem como personagens que falam numa língua rústica. Pode-se dizer que ambos se tornaram uma tradição teatral onde convergem o teatro clássico, o tradicional e o popular com várias referências histórico-culturais.

## 1. Auto e Majles

Em nenhum dos tipos de teatro tradicional iraniano existe um método claro para se escreverem os textos teatrais. As peças desenvolvem-se durante os ensaios com a contribuição dos actores. Dito de outro modo, a estrutura dessas peças contém uma mistura de métodos orientais e ocidentais que incluem diálogo, dança, música e improvisação. Não têm uma linha de tempo ou uma narrativa linear; o espaço é convencional, criado pela acção; em uma só cena. A mudança de lugar, tal como a mudança do tempo, são ditas pelas personagens, como acontece, também, no teatro vicentino em que as personagens anunciam ou relatam as mudanças de tempo e espaço.

Geralmente as peças de teatro clássico português, em particular o teatro de Gil Vicente, denominam-se “Auto”, como se observa nos títulos ou na rubricas; no teatro tradicional iraniano chamam-se **Majles** (reunião), **Bazi Saz** (criador de jogo teatral) ou **Noskheh** (versão, cópia), como, por exemplo no título *Bazi Saz Hasan Kachal*, o criador da cena de Hasaan calvo.

Tanto um tipo de teatro como o outro se caracterizam pelos diversos temas, situações, histórias e personagens. Como já disse, a acção representada no espetáculo não é linear. Às vezes entram algumas figuras sem relação com outras personagens e no espetáculo representam-se dois ou mais lugares diferentes ao mesmo tempo. Cada figura é representante de um grupo de pessoas da cidade, tal como o patrão, o criado, o fidalgo, o cavaleiro, o *haji* (peregrino a Meca), o professor, *Mirza* (alunha do patrão). As figuras não são desenvolvidas como personagens caracterizadas.

## 2. Géneros

No que toca à classificação dos géneros das peças de Gil Vicente e do teatro tradicional iraniano, refira-se que obras de Gil Vicente foram reunidas na *Copilaçam de Toda las Obras de Gil Vicente* por Luís Vicente em 1562. As suas peças foram

classificadas em cinco categorias, conforme os livros em que se encontravam: Peças de devoção (de assunto religioso), Comédias, Tragicomédias, Farsas, Obras “meúdas” (composições menores, de assunto variado).

A mais recente classificação sistemática foi feita por António José Saraiva (1942):

1. os autos pastoris,
2. os autos de moralidade,
3. as farsas,
4. os autos cavaleirescos,
5. as alegorias de tema profano ou fantasias alegóricas,
6. os monólogos e os sermões burlescos.

Outros investigadores do teatro vicentino estabeleceram outras classificações, tal como Teófilo Braga, que propõe uma divisão em teatro histórico, aristocrático e popular em *Gil Vicente e as origens de teatro nacional*. Além de todas estas classificações, os seus autos não seguem nenhuma categorização concreta, especialmente as tragicomédias. Teyssier menciona:

A categoria das “tragicomédias” afigura-se particularmente artificial e pode-se apostar que este género de peças não tinha existência própria como tal para Gil Vicente – e que até o termo que as designa não existia no seu vocabulário.

(TEYSSIER 1985: 42)

Ao ler as peças de teatro tradicional iraniano, encontramos as mesmas dificuldades, uma vez que não é possível classificá-las devido ao facto de não existir um escritor com um estilo particular, tal como Gil Vicente. Trata-se por sua vez, de vários escritores que escreveram tanto peças de teatro tradicional como contemporâneo. Os escritores antigos de teatro tradicional iraniano eram geralmente os actores que não frequentaram o ensino superior. Manouchehr Yari, investigador de teatro, no seu artigo “As características de teatro tradicional Shady Ávar” (*que alegre*), acredita que o objectivo do teatro tradicional iraniano é criar mais alegria para o seu público, pelo que as peças só se podem classificar como comédias, embora ainda se encontrem muitas peças com temas, figuras e estrutura parecidas às das farsas curtas ou melodramas.

### 3. Fontes

Acerca das origens das histórias do teatro tradicional iraniano, existem diversas fontes literárias e populares. No aspecto histórico, as fontes podem dividir-se em duas épocas principais:

a) Fontes pré-islâmicas, tal como o *Shahnameh* (as cartas dos reis), o livro mais usado pelos autores no que toca a heróis e mitos pré-islâmicos.

b) Fontes islâmicas, como o Corão, onde há várias histórias religiosas. Além destas fontes, existem numerosas poesias (histórias curtas, lendas, anedotas e biografias) sobre a Pérsia ou Oriente Médio, tais como *As Mil e Uma Noites*, *Tarikh e Bayhaqi*<sup>35</sup> (A história de *Bayhaqi*), *Leily o Majnoun*<sup>36</sup> (*Laila e Majnun*).

Diversas fontes populares foram transmitidas através do folclore e da literatura oral de Pérsia, tais como várias tradições (a noite da quarta-feira), danças *Baba Karam* (o pai Karam), cantigas (*O teu banho tem formiga*, *Baba Karam*), superstições como *sizda beh dar* (o dia da natureza, deixando de fora treze) e personagens satíricas como *Nasrudin*, *Bahlul*. Outro tipo de fonte muito diferente, e mais recente, usada quase desde meados do século XIX, é constituída por traduções das peças de autores estrangeiros, como *O misantropo* de Molière, que foi a primeira peça ocidental traduzida, não do francês mas do russo, para o persa, por Habib Esfahani.<sup>37</sup>

A mesma característica pode encontrar-se no teatro de Gil Vicente. Teyssier, em *Gil Vicente: o autor e a obra* afirma que as fontes de Gil Vicente levaram a “uma obra de extraordinária diversidade. Como é natural, ela não nasceu do nada” (p. 36).

Até à data, os investigadores têm-se empenhado em identificar diversas fontes de que Gil Vicente se servia e que historicamente podem ser divididas em três ramos principais: fontes literárias (espanholas), religiosas e populares. Na primeira fase da sua criação teatral, o autor produziu imitações de éclogas dos poetas de Salamanca, Juan del Encina e Lucas Fernández. Na segunda fase, terá tido fontes religiosas como os textos do *Antigo e Novo Testamento*, o *Breviário* e as *Horas Canónicas*, que serviam para criar peças de devoção como o *Auto da Alma*, e a *Barca da Glória*.

---

35 Tārīkh-i Bayhaqī, história da dinastia de Gaznvida, escrito por Abul-Fazl Bayhaqi, 409 (Hégira) / 1019 (Era Cristã).

36 A história de *Laila e Majnun* (1188 AH), da escritora Nizami Ganjavi (1141-1209 AH).

37 Habib Esfahani (1835-1893), poeta e tradutor iraniano.

Como Gil Vicente era um autor bilingue e familiarizado com a cultura e idioma castelhanos, terá lido várias obras espanholas, de que Teyssier pôde identofocar algumas. No que toca ao uso de fontes francesas, o mesmo autor afirma que o episódio do velho juiz da *Floresta de Enganos* é uma dramatização da novela das *Cent Nouvelles Nouvelles*, embora ainda não se possa provar uma ligação directa entre as fontes francesas e as obras de Gil Vicente. Sem dúvida, as fontes mais importantes eram a cultura e histórias populares portuguesas.

#### 4. Lugar das representações

O objectivo principal dessas peças era alegrar o público. Assim, os espetáculos quer do teatro tradicional iraniano, quer do teatro clássico português foram representados durante acontecimentos importantes como festas nacionais, populares, religiosas ou casamentos. No caso do teatro clássico português, os espetáculos tinham lugar nos locais abertos como ruas e jardins das casas ou nas salas fechadas dos palácios, igrejas e capelas. Dependendo do local e da natureza da representação, o público podia estar dividido em dois: a nobreza e o povo. Encontram-se várias indicações nas rubricas dos autos portugueses onde o autor menciona informações importantes sobre o lugar e o acontecimento.

- foi representada de câmara, pera consolação da muito católica e santa rainha dona Maria (*Barca do Inferno, Copilação*)
- foi feito à muito devota rainha dona Lianor e representado ao muito poderoso e nobre rei dom Emanuel seu irmão, [...], na cidade de Lisboa, nos paços da Ribeira,[...]. (*Alma. Copilação*)
- Comédia chamada Floresta d'Enganos. Foi representada ao muito alto e poderoso rei dom João, [...], na sua cidade de Évora. (*Floresta d'Enganos. Copilação.*)
- Foi representada ao muito poderoso e cristianíssimo rei dom João, [...] em Almeirim.. (*Clérigo da Beira*)

No caso das representações iranianas, encontram-se alguns relatos que contêm memórias de viajantes ou pessoas da corte Safavida e Qajar, tais como: o ensaio de Polak, médico de Nâcer Aldim Xá, sobre as características físicas dos criados africanos nas casas da nobreza; e as memórias de Chardin em *Voyages du Chevalier Chardin en*



*Perse et Autres lieux de l'orient*: “nos fins de semana, o povo de Tabriz reúne-se em torno das representações feitas na margem do rio”. As observações de um anónimo que participou na celebração do aniversário de Nácer Aldim Xá, escrito por NourBakhsh e intitulado *A vida de Karim Shirei o dalghak* (o bobo da corte): “o rei deseja assistir a um espectáculo de *Baghal Bazi*, [...] Karim entra andando no seu burro.”<sup>38</sup>

## 5. Figuras

Sem dúvida, os autos do teatro clássico português estão repletos de personagens coloridas, em particular os autos de Gil Vicente. Teyssier (1988: 119-126) categoriza-as em três grupos: 1.) as personagens provenientes da tradição cristã tais como os Anjos, Diabos, Profetas, as Sibilas, etc. 2.) As alegorias, tais como a Fé, Verdade, Humildade, etc. 3.) Os heróis individuais, tais como Inês Pereira, etc. Também Teyssier abre uma subdivisão que contém os diversos tipos representantes dos grupos sociais tais como Vilão, Negro, Escudeiro, Judeu, etc.

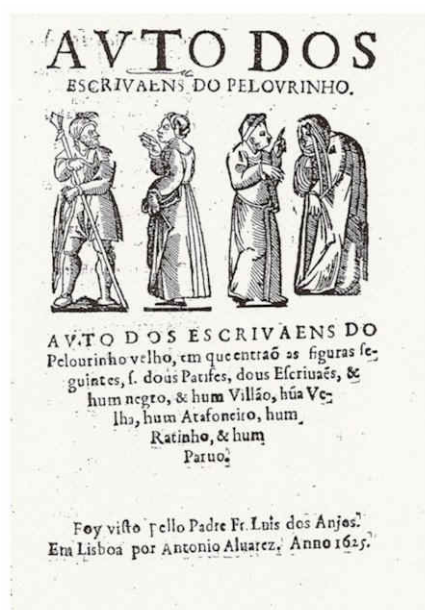
O teatro tradicional iraniano, tal como o teatro clássico português, tem várias personagens que podem ser divididas numa categorização parecida. Existem as personagens do Islão, tal como xeiques, os heróis das lendas de Pérsia e os tipos sociais tais como Professor, Militar, Negro, Mulheres. Existem algumas diferenças, em particular na categoria religiosa, devido às proibições do Islão. Assim, não é possível imitar pessoas sagradas, tais como o Profeta, imãs ou Deus.

As personagens da categorização de Teyssier são conhecidas como tipos. Embora no que diga respeito ao uso dos termos “personagem”, “figura” e “tipo” no século XVI, a “personagem”, no sentido de uma figura caracterizada com profundidade psicológica, ainda não tivesse sido inventada. Por outro lado, uma figura do teatro clássico português não se poderia categorizar completamente sob a denominação “tipo”, tal como noutros géneros teatrais como nas peças da *commedia dell'arte* e comédias francesas ou espanholas.

No teatro clássico português, a designação “figura” é ilustrada pelas gravuras que ilustram o frontispício de alguns folhetos e na segunda edição da *Compilação*. Assim, em primeiro lugar, trata-se de imitações literárias de grupos reais da sociedade.

---

38 Tradução minhas.



Portada do folheto do Auto dos Escrivães do Pelourinho.

As peças do teatro clássico português identificam-se geralmente como “escola vicentina”, embora as figuras das peças criadas dependam do escritor, tempo e lugar de representação. Elas não se repetem sempre em todas peças nem possuem os mesmos traços, ao contrário da figura de Negro.

De facto, uma figura é uma imitação, isto é, dá uma forma a outra coisa, tal como a imagem de algo reflectido num espelho. Apesar de não ser “verdade”, todos os traços exteriores são iguais, tal com a sua forma original. Assim sendo, a imagem produzida no espelho é completamente plana e não tem profundidade nem outras dimensões. Ela é a primeira camada exterior de uma pessoa que foi imitada por um imitador ou, por outras palavras, figurador.

A situação do negro no teatro tradicional iraniano é mais complexa. Talvez a categorização ocidental não sirva para a designar a *naghsh* (figura) oriental. As figuras do Teatro de Siyah Bazi são indicadas com a palavra *naghsh*, cujo significado literário é “imagem elementar de algo, aparecida em qualquer lugar, tal como uma sombra”. Porém, hoje em dia o negro vai além de ser uma figura elementar. No início, foi a imagem imitada dos criados negros pelos imitadores. A sua cor da pele e a sua língua peculiar, tal como na sua versão portuguesa, eram o resultado das imitações. Posteriormente, foi repetido muitas vezes pelos actores nas diversas peças e foram

criadas várias técnicas para a interpretação do Negro iraniano, que surge sempre com o mesmo traje vermelho e servindo um patrão. Contudo, ainda não é um tipo completo nem uma personagem desenvolvida de teatro. Mehdi Fotouhi, actor de Siyah, no seu artigo intitulado “Análise das técnicas de interpretação de Saadi Afshar para desempenhar o Negro”, acredita que o Siyah tenta ir além das fronteiras do tipo, embora não tenha sucesso. Essa figura no teatro iraniano está numa posição incerta, não pertencendo a uma categoria definida. Talvez se possa ir além disso e dizer que o Negro não é um tipo porque as peças de **Siyah Bazi** ainda não entram em nenhuma convenção teatral nem têm formas nem figuras fixas.

**Mirza** ou **Haji**: depois da personagem do Negro, a figura do patrão (Arbab) é a figura mais importante no teatro tradicional iraniano. O papel do patrão funciona como uma figura complementar. Ele aparece nas peças com diversos nomes. Os dois padrões mais conhecidos chamam-se Mirza (da peça *Mirza Abd ol Tamaa*) e Haji (da peça *Haji Nabil*). A denominação Mirza refere-se aos comerciantes velhos dos mercados tradicionais (bazar) no Irão. Eles têm várias lojas na forma tradicional (Hojreh) que ficam no Bazar. Nestas lojas vendem-se todos os tipos de produtos. Sobre estas lojas existem muitas histórias. Existe um provérbio que diz “nesta loja encontra-se tudo, leite, galinha e até a vida do homem”. Mirza depende do dia e da situação económica do mercado que sobe ou baixa os preços dos artigos. Na sua loja há sempre um trabalhador jovem. Geralmente, este jovem não recebe nenhum salário, é muito simples e sem experiência de trabalho. Assim sendo, comete muitos erros. Às vezes, quando trabalha sem erros, Mirza dá-lhe uma gorjeta. Há várias pessoas a trabalharem na casa de Mirza, mas nenhuma delas recebe salário. É muito avarento, não gosta de pagar nada.

A versão mais recente de Mirza chama-se **Haji**, porque visitava assiduamente a Casa de Deus, em Meca (a viagem designa-se por Haj). Ele é mais religioso do que Mirza. Normalmente, ambas as figuras são mentirosas. Querem sempre vender os artigos a um preço superior. Porém, não querem que os clientes descubram as suas mentiras. Assim sendo, estão sempre a rezar. No Irão, os mercados são o coração das cidades. Os mercadores, para terem poder económico, controlam todos os acontecimentos importantes da cidade. É de salientar que uma das razões mais importantes para as mudanças nas dinastias Qajar e Pahlavi foi a greve do Bazar. A mais conhecida remonta a Março de 1953. Assim, Haji e Mirza desempenham um papel

importante na sua cidade. Muitas vezes, a figura complementar aparece como um rei corrupto ou o filho do rei, como, por exemplo, Amîr Arsalan.



O Siyah (Negro) de Mehdi Saffary Nijad.

## 6. Encenação e cenografia

As peças do teatro clássico português, em particular de Gil Vicente, são conhecidas pela cenografia complexa e luxuosa. Também é sabido que Gil Vicente encenava as próprias peças. Porém, não há muitas informações registadas sobre a matéria. Teyssier é da opinião de que os actuais praticantes de teatro estão muito mal informados sobre a maneira como as peças de Gil Vicente eram postas em cena, (TEYSSIER.1988,p. 137), embora se encontrem alguns detalhes sobre a cenografia escritos nas rubricas dos autos, tal como em *Frágua d'Amor*:

Em este passo foi posto um muito formoso castelo e abriu-se a porta dele, [...] E eles mui ricamente ataviados cobertos d'estrelas porque figuram quatro planetas, [...] E ãa (uma) muito grande e fermosa frágua. [...], E assi saíram do dito castelo com sua música, [...] (v. 310-315)

As histórias das peças do teatro clássico português ocorrem num só lugar, tal como as barcas ou existem cenas múltiplas decorrendo ao mesmo tempo. Teyssier mostra alguns exemplos indicados nas rubricas das peças, tais como:

- *Auto Pastoril Castelhana*: “Partem-se pera o presépio cantando”. Em outro passo é mesmo esclarecido que se levanta uma cortina para deixar ver o quadro do Presépio: Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do nascimento”, (TEYSSIER 1988: 139).
- Na *História de Deus*, a prisão do Limbo parece ficar isolada do resto dos outros espaços. As figuras mortas entram no Limbo, mas o espectador ainda pode vê-las porque mais tarde cantam um romance. (TEYSSIER 1988: 139).

Por vezes, os detalhes encontram-se nos próprios diálogos das figuras, sendo que um bom exemplo é o *Auto da Índia*. Através da conversa entre a Ama, uma moça (a criada) e um castelhano.

MOÇA: Virtuosa está minha ama  
do triste dele hei dó.  
AMA: E que falas tu lá só?  
MOÇA: Falo cá com esta cama.  
AMA: E essa cama bem que há?  
Mostra-m’essa roca cá  
[...]  
AMA: Quem sobe por essa escada?  
CASTELHANO: Paz sea nesta posada.  
(*Índia* v. 55-100)  
[...]  
MOÇA: Como ele souber a fé  
que nosso amo aqui nam (não) é  
Lemos vos vesitará (visitará).  
LEMOS: Ou de casa.  
AMA: Quem é lá?  
LEMOS: Subirei?  
AMA: Suba quem é, [...].  
(*Índia* v. 215-225)

Através do diálogo, percebe-se que a casa de Ama tem dois andares. O seu quarto fica no segundo andar, há uma cama e a porta da entrada no primeiro, sendo que há uma escada entre os dois. Porém, não se observam mais detalhes sobre a dimensão dos espaços, a cor, o material e a qualidade das mobílias, nem nenhum sinal sobre a posição da casa no palco. Para Teyssier, os autos do teatro clássico português são flexíveis, podendo ser representados numa sala vazia, sem qualquer cenário e tendo apenas como acessório uma cadeira. Pode-se dizer que não existe um método de encenação baseado no texto em ambos os teatros. Os bastidores não existem, pelo que, quando um actor termina o seu papel, fica a aguardar no palco a próxima intervenção (1988: 139).

No teatro tradicional iraniano, tal como no português, as indicações relativas à cenografia são explicadas nas rubricas dos textos. Porém, no palco do primeiro não existe uma cenografia complexa. É de salientar que o teatro tradicional iraniano, por causa da sua origem elementar, almeja à simplicidade. Geralmente, o palco encontra-se vazio. Todos os cenários podem ser compreendidos através de objectos icónicos que existem no palco, tal como uma cama ou poucos pratos, que representam o quarto ou a cozinha.

Haji está no seu quarto, escreve e fuma narguilé. A irmã do Haji está no outro lado do quarto. (*Haj Nabil*, p. 1)

Esta rubrica da peça não menciona nenhum objecto especial. O quarto do Haji pode actualizar-se em qualquer forma dependendo da circunstância do cenário. As mobílias de cada representação podem ser diferentes. O encenador pode colocar diversos objectos, quer simbólicos, quer modernos. Vejam-se também os detalhes relativos ao lugar ou cenografia existentes na acção das figuras :

*Mirza está a calcular e contar no seu ábaco*  
Dois quilos de bolachas  
cento e vinte carpetes  
dois quilos de ameixas  
dois quilos de farinha de pão  
mil pregos,  
(*Mirza Abd ol Tamaâ*, p. 1)

Mirza está na sua loja (hojreh). Desta vez o encenador defronta-se com um texto mais detalhado. No diálogo observam-se muitos pormenores sobre a diversidade dos artigos no armazém.

Da comparação do teatro clássico português com o teatro tradicional iraniano, percebe-se que em ambos existem pontos comuns e diferentes, mais concretamente no aspecto do texto teatral. As peças do teatro tradicional iraniano não fornecem muitas referências cénicas. São mais simples e desenvolvem-se através da improvisação dos actores. As peças do teatro clássico português têm mais influências literárias, embora não percam as ligações com o teatro popular. Ambos os teatros servem como fontes históricas, preservando diversos elementos culturais, sociais e religiosos.

## COMPARAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DO TEATRO IRANIANO E PORTUGUÊS

Características	Teatro Tradicional Iraniano	Teatro Clássico Português
Traços gerais do texto	a. Tem texto teatral chamado Bazi Nameh (a lista do que será dito), Noskheh (versão). b. A improvisação tem um papel central na criação das peças, que se desenvolvem durante os ensaios. c. Não é um teatro aristotélico.	a. Tem texto teatral chamado Auto, monólogo, diálogo, floresta. b. As peças foram desenvolvidas antes do processo ensaio. c. Não é um teatro aristotélico.
Géneros	a. Comédia b. Farsa c. Melodrama	a. Comédia b. Tragicomédia c. Farsa d. Obras de “devação”
Língua das peças	Persa Verso	Bilingue (português e castelhano) Verso
Fontes	a. Mitos e lendas Pré-islâmicos b. Histórias morais e religiosas do Islão c. Cultura e tradição populares	a. Mitos e lendas Pré-Cristãs b. Histórias morais e religiosas cristãs c. Cultura e tradição populares
Traços gerais das figuras	a. Tem diversas figuras chamadas Nagsh (Figuras pintadas). b. Não se categorizam como os tipos ocidentais nem orientais.	a. Tem diversas figuras o ficções. b. Não se categorizam como os tipos italianos ou franceses
Figuras identificam-se	a. Nome (Hassan, Mobarak, Amîr Arsalan <sup>39</sup> ) b. Profissão (Professor, Servo, segurança, Xeque), c. Religião (judeu, cristão, muçulmano).	a. Nome (Catarina, Joane, Lucinda, Jan Afonso, Felipa, Gonçalo) b. Profissão (Sapateiro, Criado, vilão, Corregedor, Porteiro) c. Religião (judeu, cristão, muçulmano) d. Raça e nacionalidade (Cigano, Negro, Árabe, Italiano, Mouro) e. Idade (jovem e velha)

39 Amir Arsalan-e Namdar é o herói de um épico popular persa.

Características	Teatro Tradicional Iraniano	Teatro Clássico Português
Categorização das figuras	a. Bruxas, monstros, diabo e anjos b. Populares: Homem rústico, dançarinos, cantores, Negro, velhos, mercador, professor, aluno, namorados c. Heróis e lendas (Amîr Arsalan, Rostam, Hércules, Tarzan) d. Nobreza (Ministro, Rei, Rainha, Nobres, Patrão) e. Religiosos e Militares (Xeikh e Soldado) f. Estrangeiros (Egípcios, Romanos).	a. Divinos (Lúcifer, Vénus, Júpiter) b. Figuras da tradição Cristã (Diabo e Anjos, Alma, Sibilas) c. Monumentos e lugares (Castelo, Igreja, Jerónimo, Lisboa) d. Populares (dançarinos, cantores, Negro, Cigano, Velho, Ladrão, Vilão, Moço, Parvo) e. Nobreza: (Fidalgo, Rei, Rainha, Infantes, Damas, Príncipe) f. Profetas e figuras Religiosas (Agostinho, Clérigo, Cristã) g. Cavaleiros h. Estrangeiros (Mouros, Árabes, turcos, franceses, italianos, Castelhanos) i. Símbolos e moralidades: Verdade, Fé, Humildade, Sabedoria, Trabalho, Tempo, Amo, Avareza, Esperança, Pecado J. Estrangeiros: (Italiano, Francês, Moro, Árabe, Turco)
Língua falada pelas figuras	a. Linguagem rústica b. Língua Kakai (Siyah) c. Línguas dos estrangeiros (ainda falam persa, mas com o sotaque diferente e usam várias palavras ocidentais) d. Linguagem dos nobres.	a. Linguagem rústica b. Linguagem dos judeus, dos negros, dos estrangeiros c. Línguas dos estrangeiros (Francês, Italiano, árabes, turcos) d. Linguagem dos nobres e. Saiaguês f. Língua dos Negros, ciganos, Mouros
Actor	Chama-se Naghsh poosh (aquele que veste o papel), Taghlid-chi (imitador), Bazigar (jogador)	Chama-se figurinha, representador,
Encenação e cenografia	Não têm cenografia. Não seguem nenhum método especial.	Fazem uso de uma cenografia complexa ou podem ser representadas sem cenografia, num espaço nu. Não segue nenhum método especial.



### III. Características da figura de Negro

#### 1. Presença da figura de Negro no teatro

No que toca à participação de negros nas representações no século XVI, existem alguns registos. Segundo o testemunho publicado no livro de Tinhorão *Os Negros em Portugal* por um anónimo italiano residente em Lisboa em meados do século XVI,

A mais antiga notícia envolvendo figuras de negros africanos e suas danças em Portugal é de 1451, aquando das festas realizadas, de 13 a 25 de Outubro, em Lisboa, em comemoração do casamento por procuração da infanta D. Leonor, irmã de rei Afonso V, com o imperador Frederico III da Alemanha. [...] Dois actores dançaram a fofa, enquanto dois outros tocavam guitarra; dançaram uma outra dança ainda mais indecente, que está em uso entre os pretos e pretas de Lisboa, e sobretudo esta última parte do espetáculo arrancou grandes aplausos. (TINHORÃO 1988: 233)

Quanto à utilização da figura de Negro no texto de teatro, quer como uma figura secundária nas peças portuguesas, quer como uma figura principal nas peças italianas, existem várias obras. O Negro português tem uma curta presença, mas mais diversa. O Negro iraniano tem longa presença em quase todo o texto, embora nunca seja o protagonista. O Negro funciona sempre como elemento cómico comum que surge, frequentemente, em ambos teatros.

A mais antiga imitação duma figura de Negro no teatro português é-nos dada através das palavras do poeta Fernão da Silveira,

personalidade muito conhecida nos meios da corte portuguesa, e ditas na noite de 30 de Novembro de 1490, por ocasião das festas dadas em Évora para celebrar o casamento do príncipe D. Afonso<sup>40</sup>, filho de D. João II e herdeiro da coroa portuguesa, com D. Isabel, filha dos Reis Católicos. A personagem que recita estes versos faz o papel de um “rei de Guiné” e anuncia a entrada de um conjunto de duzentos dançadores, vestidos como ele de Negros, que vão executar uma dança de tipo mourisco. (TEYSSIER 2005: 276)

---

<sup>40</sup> Por erro, o texto do livro menciona Fernando.

Gil Vicente não inventou a “língua de negro”. Além destas festas da corte, anteriores ao seu teatro, não se deve esquecer a presença coeva dos escravos negros também em Espanha. Encontram-se notícias sobre a sua integração na vida espanhola. O exemplo mais relacionado com este trabalho é a presença dos negros envolvidos na área do teatro. María Luisa Lobato, investigadora da Universidade de Burgos, escreve sobre as criadas de artistas de teatro. No seu artigo intitulado *El paso de negra en el Coloquio de Gila, de Lope de Rueda, y otras negras en el teatro del siglo XV*, encontram-se dois exemplos, referindo dois artistas espanhóis de teatro que compraram criadas negras.

Un caso conocido es el de Jerónimo Velázquez, el autor y empresario de teatro más importante en España entre 1574-1598, que el 5 de junio de 1585 compró una esclava de veinte años, negra atezada, a un mercader de lencería, así como también a una hija suya llamada Catalina de Santos. O, ya en el XVII, hay constancia de que la famosa actriz Micaela de Luján tenía una criada negra a la que le falleció un hijo pequeño el 24 de septiembre de 1612. (LOBATO 2015: 306).

Estes exemplos mostram outras possibilidades relacionadas com a origem da figura do negro no teatro ocidental. Em primeiro lugar, percebe-se que havia negros comprados por artistas do teatro. Alguns deles foram usados nos escritórios do teatro e outros nas casas dos artistas. Provavelmente, relacionaram-se com o teatro depois de começarem a trabalhar para os artistas. Julga-se que fossem observadores de algumas atividades teatrais durante o trabalho, tais como alguns ensaios ou espetáculos. Outra possibilidade é a de que estes negros possivelmente serviam como fonte da imitação e criação da figura do negro aos actores. Sem dúvida, as suas atitudes foram transmitidas na literatura e poesia espanholas. Lobato acredita que há muitas transposições entre as características dos negros na vida real e os negros das obras literárias. No seu artigo, afirma: “Podría parecer obvio afirmar que el personaje de la negra pasó de la vida a la literatura y se mantuvo en la realidad social y en la ficción al mismo tiempo.” (LOBATO 2015: 307).

Na Península Ibérica, contudo, Enrique de Mota é o autor que escreveu o primeiro texto de teatro onde se observa a figura de Negro, neste caso uma criada negra.

A peça não tem título, sendo identificada pela sua curta rubrica: “a um Clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão, e lamentava-o desta maneira”.

Gil Vicente e António Ribeiro Chiado são os autores quinhentistas que trazem o Negro mais vezes nas suas peças. O Negro encontra-se também em obras de Gil Vicente (*Frágoa d'Amor*, *Nau d'Amores*, *Clérigo da Beira*) e em três obras de Chiado (*Prática de Oito Figuras*, *Auto da Natural Invenção* e *Auto das Regateiras*). Encontram-se alguns negros nomeados tais como Furunando (Fernando, *Frágua d'Amor*, *Clérigo da Beira*), Mestre Tomé (*Vicente Anes Joeira*), Luzia (*Regateiras*, Bastião (Sebastião, *Auto de Dom Fernando*) e Fernão Capado (*Escrivães do Pelourinho*), embora existam outras figuras que não têm nome.

A primeira tentativa de Gil Vicente quanto à utilização de uma figura mestiça (Africana-Portuguesa), remonta ao *Auto Pranto de Maria Parda*:

Eu só quero prantear  
este mal que a muito toca  
qu'estou já como minhoca  
que puseram a secar.  
(*Pranto de Maria Parda* v.1-4)

Segundo José Ramos Tinhorão em *Os negros em Portugal*,

Gil Vicente contribuiria de alguma forma em 1522 para o conhecimento da existência de mestiços de [...], uma pobre bêbeda das ruas, conhecida por Maria Parda, por ser mulata. (1988: 237)

Maria Parda queixa-se da qualidade e do preço do vinho. Apesar de falar em português, ainda usa uma palavra de origem africana “minhoca”. Segundo José L. Quintão, na sua *Gramática de Quimbundo* (1934), “a preposição *mu* significa *dentro*, o que faria de *munhoca* a cobra de dentro, ou seja, a que é encontrada dentro da terra”.

Neste caso, essa língua serve como um material da caracterização dessa personagem do teatro.

João da Silva Nqueca em *A Imagem do negro em Gil Vicente* (2003), analisa essa palavra “minhoca”, de origem africana, que não existia no vocabulário português antes do século XVI, chegando à conclusão de que «resultaria de uma simples alteração fonética, verificável noutras palavras como, por exemplo, *lubambu* (corrente, cadeia), que originou *libambu*».

Maria é uma figura do teatro que fala português sem os erros gramaticais, mas ainda usa algumas palavras com origem africana. Este traço particular indica que Maria é uma mulata.

Para além dos textos de Gil Vicente, a figura de Negro encontra-se em três autos de autores anónimos do século XVI: *Auto de Vicente Anes Joeira*, *Auto dos Escrivães do Pelourinho* e *Auto de Dom Fernando*, reunidos no livro *Teatro Português do século XVI* editado por José Camões, investigador e professor universitário da Universidade de Lisboa.

No mesmo século, durante o auge do teatro clássico português, os barcos portugueses levaram numerosos escravos africanos para o golfo Pérsico. Os negros foram entrando nas famílias iranianas como criados, mas ainda não tinham entrado nos textos de teatro. Apesar da antiguidade da figura de Negro no teatro tradicional iraniano, a sua entrada no texto de teatro remonta só ao final do século XIX. Ele aparece com nomes diferentes nas obras indicadas entre parêntesis, tais como Mobarak, Zomorod (*Haj Nabil*), Negro (*Rish tarash*), Yaghout, Khojaste (*Bijan o Manijeh*), etc.

Existem várias razões para o aparecimento do texto no teatro clássico iraniano. A lei da censura decretada pelos reis Qajar e Pahlavi<sup>41</sup> era a razão principal de se escreverem as peças de teatro tradicional iraniano. Desde cerca de 1957, todas as companhias iranianas eram obrigadas a registar as suas interpretações na forma de texto de teatro para entregar à comissão de censura. Assim, desde o início de século XX, encontram-se mais textos publicados que se consideram fazer parte do Teatro de Syah Bazi. Outra razão importante era o começo da tradução das peças teatrais, desde 1907, com *Le misanthrope* de Molière, traduzido do russo para o persa. Os escritores ficaram familiarizados com a estrutura das peças europeias e tentaram escrever peças parecidas.

O primeiro registo de um negro no texto de Teatro de Syah Bazi encontra-se numa peça intitulada *Haji Nabil*, publicado no livro *A História do Teatro da nova Julfa*. O escritor é o arménio Haraton Hurdanian, que foi membro da companhia *Nova Jolfa*. Segundo as memórias registadas neste livro, pode determinar-se que a data de redação desta peça seja por volta de 1888-1900. Porém, até ao fim do século XX, não se encontrou nenhum escritor conhecido pelas obras de Teatro de Syah Bazi. O mais recente escritor que sempre escreveu peças de Syah Bazi é Fath Ali Beigy. Todas as

---

41    Reza Xá Pahlavi (1877-1944), xá entre 1925 e 1941 e fundador da dinastia Pahlavi.

suas obras se caracterizam por terem uma figura de negro central. O mais recente escritor que começou a escrever peças de teatro deste gênero é Mehdy Saffary.

Devido à ausência das obras iranianas desde o século XVI até ao século XVIII, a comparação da figura de Negro decorrerá entre cinco exemplos iranianos de século XIX e XX, e peças de teatro clássico português de século XVI mencionadas na lista.

## AS OBRAS DE TEATRO CLÁSSICO PORTUGUÊS

Autor	Título	Publicação	Resumo
Anrique da Mota	Clérigo	?	A um Clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão, e lamentava-o desta maneira
Anónimo	Vicente Anes Joeira	?	Nesta peça, observa-se um médico negro livre chamado de mestre Tomé que diagnostica, através da urina, a gravidez de uma moça. A cena parece indicar tratar-se de uma consulta médica. Vicente está à procura de um médico especialista, como o médico negro.
Anónimo	Escrivães do Pelourinho	c.1520-1523	Na praça de Pelourinho, há muitos escrevães. Um dos clientes é um negro apaixonado por uma mulher de Évora, a quem quer escrever uma carta, pedindo ao escrevão para a corrigir.
Anónimo	Dom Fernando	?	Dom Fernando está apaixonado por Isabel, que tem vários pretendentes. Mais tarde aparece o negro Bastião, a quem a mãe de Isabel encarregara de a chamar. Zanga-se com os criados que o querem humilhar. Finalmente, a velha vem buscar a filha e o negro.
Gil Vicente	Maria Parda	1522	A peça é um monólogo que apresenta uma figura bêbeda mulata chamada Maria Parda, que se queixa do preço que o vinho alcançou e que está sempre nas tabernas das ruas de Lisboa.
Gil Vicente	Frágoa d' Amor	1524-25	Vénus está a procurar o seu filho Cupido; chega um negro apaixonado por ela e quer tornar-se branco, os deuses permitem-lhe entrar na Frágua. Quando ele sai a cor já está alterada, mas ainda fala em língua de Guiné, pelo que pede que novamente o tornem negro.
Gil Vicente	Clérigo da Beira	1526	Um clérigo da Beira decide ir caçar na véspera de Natal com o seu filho. Antes de ir caçar, reza as matinas. Ele é um ignorante que mal sabe Latim. Assim, as matinas eram constituídas apenas por alguns salmos, muitas das vezes incorrectos. Mais tarde, entra Gonçalo, um vilão que foi roubado por um Negro e por dois moços (Duarte e Almeida) quando ia para vender uma lebre e frutas. Por fim, entra uma rapariga que faz o horóscopo das várias pessoas da corte.

Autor	Título	Publicação	Resumo
Gil Vicente	Nau d'Amores	1527	No início, a cidade de Lisboa aparece como uma figura e alegra-se com o regresso da família do rei. Entra posteriormente um navio conduzido pela figura de Amor e logo entram várias figuras infelizes no amor que querem embarcar nesse navio: um Frade doido, um Pastor castelhano, um Negro, um Velho apaixonado e dois fidalgos portugueses.
António Ribeiro Chiado	Natural Invenção	?	Este auto conta a história de um senhor que contrata uma companhia do teatro para organizar uma representação em sua casa. No momento da preparação do cenário, ele quer-se sentar numa cadeira que está ocupada por um negro, pelo que lhe exige que ceda a cadeira, mas o negro não aceita e o senhor ameaça-o de o mandar “pingar” com toucinho. Por fim, o senhor descobre que o negro era um importante cantor da representação. Devido à desconfiança do senhor, o negro canta uma música com guitarra e, quando termina, o proprietário da casa, convencido do seu talento, reconhece o seu erro.
António Ribeiro Chiado	Regateiras	?	Esta obra relata a preparação de um casamento em Alfama. Na peça, surgem uma criada negra, uma velha, a mulher do patrão e a sua filha Beatriz, entre outras figuras. A velha está irritada com a sua criada devido à sua preguiça. Ela fala de modo escatológico sobre a relação sexual da criada com o patrão.
António Ribeiro Chiado	Prática de Oito Figuras	?	Conversas entre oito figuras sobre diversos assuntos tais como a vida, amor, projectos para o futuro, etc. A conversa decorre entre Faria, Paiva moços, Ambrósio da Gama, Lopo da Silveira, Gomes da Rocha fidalgos, Negro Frenando, cozinheiro, Capelão e Aires Galvão.

## AS OBRAS DE TEATRO TRADICIONAL IRANIANO

Autor	Título	Escrita / Publicação	Resumo
Anónimo	Bakhshesh (Generosidade)	Séc. XX (sem data exata)	O patrão do negro morre e o seu filho decide dividir a sua propriedade entre os pobres e depois emigrar para outra cidade. O negro também tem de acompanhá-lo.
Fat Ali Beigy	Mirza Abd ol Támaâ	2012	Mirza tem uma loja de vender sapatos. Durante a guerra entre os russos e iranianos, decide esconder todos os sapatos para mais tarde os vender mais caro. O negro é o servo de Mirza e tem de enviar a mensagem de Mirza ao general dos russos.
Mahdi Saffary	Amîr Arsalan-e Námdâr	2015	<i>Amîr Arsalan</i> , o príncipe da Pérsia, está apaixonado pela filha do rei da <i>farangestan</i> (ocidente), pelo que decide viajar e casar-se, viagem na qual o negro o acompanha.
Maehdi Saffary	Bijan e Manijeh	2014	<i>Bijan</i> e <i>Manije</i> são namorados, mas não se podem casar porque as suas famílias são inimigas. Khojasteh ( o nome de negro) é o servo da corte de rei <i>Bijan</i> .



## 2. A questão da cor da pele do actor

Quando as peças de teatro tradicional iraniano apareceram no século XVI, havia escravos negros que participavam nelas, embora a questão da cor da pele do actor da figura de Negro esteja por estudar. Sem dúvida a figuração dessa figura está ligada com a sua origem africana. Jaafar Shahri, actor da figura de Negro, recorda:

eles (criados negros) tinham um sotaque cómico e qualquer ouvinte gostava de os ouvir [...] depois de terminar a dinastia de Qajar, eles tornaram-se livres, não tendo trabalho. Assim, a melhor solução para se sobreviver era tocar um instrumento na rua ou interpretar em companhias teatrais.

(SHAHRI 1992: 57-58)

Shahri menciona que eles eram criados em casas da nobreza e que mais tarde entraram no mundo do teatro como actores negros. Porém, Shahri não menciona nenhum espetáculo registado com actores negros. A personagem do Negro iraniano era conhecida por ter a cara pintada de preto, pelo que a maquilhagem servia como uma prova de que o papel de Negro no Irão era interpretado por iranianos. Janáti Ataî, investigador de teatro, no livro *A história do espetáculo no Irão*, faz uma lista de actores iranianos que faziam o papel de Negro nos séculos XIX e XX. Porém, a questão da participação dos actores negros nos século XVI e XVII ainda está por estudar.

Em Portugal, sem dúvida, no século XVI, havia muitos negros. Geralmente, cada casa tinha um ou mais criados que viviam com os portugueses. Teyssier informa em *A língua de Gil Vicente*:

os primeiros assinalados chegaram em 1441 [...], Quando se percorre o Registo da sé e o Registo do Castelo, fica-se impressionado com o número de escravos negros que existiam em Lisboa nos séculos XVI e XVII. (2005: 275-276)

Além disso, havia diversas festas populares e celebrações religiosas e em todas elas era necessário empregar inúmeros cantores e dançarinos.

De facto, não é estranho que houvesse actores negros que participassem naquelas representações ou, como vem referido no relato de Fernão da Silveira, havia actores que tentavam parecer-se com os negros. A mesma questão pode ser levantada na *Tragicomédia da Frágua d'Amor*.

JUPITER: Cómo quieres tú hacerte?  
NEGRO: Branco como ovo de galinha.  
MERCÚRIO: Ora entra y no hayas miedo,  
que no has de sentir nada.  
NEGRO:Fazer nariz mui delgada  
e fermosa minha dedo.

*Entra o negro na frágua e andam os martelos todos quatro em seu compasso [...]*

[...]  
*Sai o negro da frágua muito gentil homem branco, porém a fala de negro nam se lhe pode tirar na frágua, e ele diz:*

Já mão minha branco estai  
e aqui perna branco é  
mas a mi fala guiné.

Ainda não é claro quem entrou na frágua. No início, o actor branco está a interpretar o papel de um Negro, embora após a sua entrada na frágua se torne um branco, significando isso que deveria limpar a sua maquilhagem quando estava dentro da frágua. Ou talvez seja a situação contrária. Desde o princípio, era um actor negro e na frágua transformava-se em branco. Assim, resta a questão: quem interpretava a figura de Negro, quer no teatro clássico português quer no teatro tradicional iraniano do século XVI? Eram actores negros ou brancos?

### **3. O primeiro encontro com a figura de Negro**

O primeiro encontro com a figura de Negro no teatro clássico português geralmente acontece nas rubricas dos autos, onde se encontram diversas pistas úteis sobre “género”, “ocupação”, “posição social” das figuras. Existem duas xilografuras nos *Autos das Regateiras* e da *Natural Invenção*, que mostram duas figuras negras com os trajes da época. Um deles é uma criada e outro é tocador de bandolim.



Pormenores das portadas do *Auto das Regateyras* e *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado.

### O Negro na lista das figuras na rubrica inicial das peças:

- se representam treze figuras: um Negro (*Dom Fernando*)
- entram as figuras seguintes: um Negro (*Escrivães do Pelourinho*)
- interlocutores: um Negro (*Natural Invenção*)
- Pratica de treze figuras: Negra (*Regateyras*)

### O Negro na rubrica a meio das peças

- Vem um o negro cantando (*Frágua d'Amor* v. 245)
- topa um negro grande ladrão, (*Clérigo da Beira* v. .440-445).

### O Negro faz um monólogo para se apresentar

MARIA PARDA: Eu só quero prantear  
este mal que a muito toca  
qu'estou já como minhoca  
que puseram a secar.  
(*Pranto de Maria Parda* v. . 0-5)

A mim rei de negro estar Serra Lioa  
[Eu sou o rei dos negros da Serra Leoa]  
(*Poema de Fernão da Silveira* v. .1)

### **Outra figura evoca-o**

O clérigo está irritado e chama pela sua criada: “Ó perra de Manicongo”. *Manicongo* (ManiKongo)<sup>42</sup> é uma palavra de origem africana e refere-se à identidade da criada negra. (*Clérigo* v. 35-40).

No teatro tradicional iraniano, as peças não têm uma lista das figuras e começam directamente com uma curta didascália sobre o lugar e a cenografia. Deste modo, o leitor não tem conhecimento prévio sobre as figuras que irão intervir na peça. Assim, durante a leitura do texto, o seu conhecimento será completado passo-a-passo. O Negro iraniano, ao contrário da sua versão portuguesa, não se identifica nas didascálias. Do mesmo modo, não se encontram mais detalhes sobre a sua terra, profissão ou a origem, como existem no teatro clássico português. Normalmente, nas peças iranianas o Negro é introduzido:

### **Através da chamada de outras pessoas**

Haji (patrão) está no palco bebendo chá e chama pelo seu criado Firuz (jubilante), que entra. (*Haj Nabil* “p. 53)

Mirza (o nome do patrão neste texto) está a fazer cálculos na sua loja e, nesse momento, entra Zomorod ( nome do Negro neste texto) (*Mirza Abd ol Támaâ*, p. 5).

### **Através das curtas conversas entre o Negro e outras figuras**

Mobarak (o nome do Negro): “pois, porque a minha mãe me nasceu na noite” (o Negro refere-se à cor da sua pele). (*Amîr Arsalan-e Námdâr*, p. 16)

Amîr Arsalan beija alguém na escuridão. Pensa que é a sua namorada. De repente, a luz acende-se e Amir percebe que estava a beijar Mobarak.

AMIR ARSALAN: O que é que está a fazer aqui? a minha boca sabe a carvão.  
(SAFARI 2014: 16)<sup>43</sup>

---

42 Manicongo ou Mwenekongo era o título dos governantes bacongos do reino do Congo (Séc XIV-XIX).

43 Tradução minha.

### **O Negro já está no palco desde o início da representação**

Morshed (o mestre) entra e fala com o público e Mobarak (nome do Negro neste texto), que está inerte no palco, começa a falar, interrompendo-o: “MOBARAK: Ó morshed, já morremos! Estamos nessa cena”. (p. 14)

### **Género**

#### **Negros**

No aspecto da divisão de géneros da figura de Negro no teatro tradicional iraniano apenas encontram-se os Negros nomeados em diversos nomes, tais como:

Mobarak – *Amîr Arsalan-e Namdar*: está no palco desde o início

Zomorod – *Mirza Abd ol Tamaâ*: “entra” p. 5

Siyah – *Bakhshesh* “entra”

Khosasteh (Feliz) – *Bijan o Manijeh*: “entra” p. 130

Firouz – *Haj Nabil*: “entra” p. 53

No teatro clássico português existem ambos os géneros, mas os Negros são mais numerosos e com nomes mais diversos do que as Negras.

[...] um Negro (sem nome)

nas peças: *Nau d’Amores*, *Auto da Natural Invenção*

Nomeados:

Bastião (*Dom Fernando*)

Fernão (*Escrivães do Pelourinho*)

Furunando (*Frágua d’Amor*; *Clérigo da Beira*)

Frenando (*Prática de Oito Figuras*)

Tomé (*Vicente Anes Joeira*)

#### **Negras**

A presença das figuras de mulheres negras aconteceu poucas vezes. As três únicas presenças atestadas observam-se em:

Maria Parda (*Pranto de Maria Parda*)

Luzia, (*Regateiras*)

Sem nome:

Negra (*Clérigo*)

No teatro iraniano não há nunca participação de negras, nem no texto nem no palco. A ausência de negras no teatro iraniano pode apenas estar relacionada com as proibições religiosas do Islão. Existiam várias proibições na religião cristã e muito mais limitações para negras criadas.

No teatro clássico português, aparece nos papéis de criada (*Clérigo* e *Regateiras*) ou de uma bebêda (*Pranto de Maria Parda*), embora estas acabem por ter mais direitos do que a sua ausente versão iraniana. Pelo menos, uma negra pode aparecer no palco e falar, algo que não era permitido às negras iranianas. O melhor exemplo é o de *Clérigo* de Anrique da Mota. A relação autoritária entre o clérigo/patrão e a negra/criada, que é tratada como sua propriedade, é enfatizada logo desde o princípio quando Mota escreve “fala com a sua negra”. O Clérigo, por outras palavras, sente autoridade para chamar à sua criada “perra de Manicongo”. Ele pensa que ela entornou o vinho no chão. A criada negra reage às acusações do patrão, ameaçando ir queixar-se ao juiz.

*Fala com a sua Negra:*  
Ó perra de Manicongo  
tu entornaste este vinho  
[...]  
NEGRA: A mim nunca nunca mim  
entornar  
mim andar augoá jardim  
a mim nunca sar roim  
por que bradar?  
[...]  
CLÉRIGO: Ora perra cal-te já  
se nam matar-t’-ei agora.  
NEGRA: Aquí’s tar juiz no fora  
a mim logo vai té lá.  
Mim também falar mourinho  
sacrivão  
mim nam medo no toucinho  
guardar nam ser mais que vinho  
creligão.  
(*Clérigo*. v. 37-60)

A mesma atitude defensiva pode ver-se a respeito de uma criada na *Farsa teologal*, escrita por Sánchez de Badajoz. A negra é insultada por várias personagens:

Os insultos ditos pelo seu patrão; “negra maldita” (v. 781), “negra de azabache” (v. 786), “puta guinea” (v. 1447), “Esta negra es del diablo” (v. 803), “ladrona” (v. 809), “tonta, lebrona” (v. 812).

O soldado brutal “Aquí entra el soldado, señor de la negra, muy feroz; y ella tras él llorando. Y ase de salir fuera del tablado la negra cuando él riñe con ella” (rubrica entre vv. 800-801). (LOBATO 2015: 311)

Ao contrário da negra de Enrique de Mota, que tenta fazer uma defesa mais civilizada, dirigindo-se ao juiz, a reação da negra da *Farsa teologal* é mais violenta. Como resposta aos insultos verbais, ela ataca fisicamente o pastor. Lobato acredita que a negra é uma personagem que sofre devido à cor da pele. Porém, esta figura nunca se sente inferior. Tem muita experiência de vida que a ajuda a resolver as situações complicadas.

las negras... no se sienten inferiores y saben que en muchos casos son ellas las que tienen las claves para resolver una situación, ..., son conscientes, en resumen, de que están dotadas de la sabiduría de la vida y de la experiencia para solucionar situaciones que otros no podrían, por blancos que fueran. (LOBATO, 2015: 323)

A segunda figura feminina de negra no testro português observa-se no *Auto das Regateiras* de António Ribeiro Chiado. Uma criada chamada Luzia é maltratada pela velha patroa.

NEGRA: Seora (senhora).  
VELHA: Quereis que vos vá tirá' la manta?  
NEGRA: Crialéisão, cristeleisão (Christe eleison)  
sato biceto ( sanctificetur) nomen tuu. (tuum)  
VELHA: Olhade a pele no cuu  
agora lhe chegou la devação.  
NEGRA: A mi catiba(cativa) ro (do) judeu  
nam(não) querê(querer) qu'a mim razá (rezar).  
(*Regateiras col. 2.b*)

A velha está irritada com a criada por causa da sua preguiça, falando violentamente com ela, embora a criada ainda lhe responda. A velha exalta-se até que ameaça vendê-la a quem a maltrate fisicamente:

VELHA: E ela responde-me já  
guardai-vos nam vos tom'eu.  
NEGRA: A mim frugá boso matá  
boso (vós) sempre bradá bradá(*bradais*)  
cadela, cadela, cadela[...]

VELHA: [...],cuidais cadela que zombo?  
Porque não me tens amor  
eu vos darei a senhor  
que vos ponha o pau no lombo  
[...]  
Quereis-vos vós hoje abalar?  
Que madrugada d' Alfama  
cadela e em cu na cama  
vós pondeis-vos a rezar  
não virá por ti má trama?  
(*Regateiras col. 2.b*)

Este diálogo ilustra como as mulheres eram maltratadas pelos homens, fossem elas criadas ou não. A velha queixa-se de a criada a não respeitar. Este tipo de conversa nunca acontece nas peças iranianas, embora existissem situações ainda mais extremas nos haréns entre as mulheres. Havia diversas figuras femininas brancas nos espetáculos de Teatro Takht e Hozí, tais como cantoras e dançarinas, nas representações dos haréns. Também hoje em dia se encontram figuras femininas mais desenvolvidas no Teatro de *Syah Bazi*, tal como a irmã de Haji em *Haji Nabil*, a esposa de Mirza em *Mirza Abd ol Tamaâ* ou namorada de Amîr em *Amîr Arslan Namdar*. Assim, a presença de figuras femininas nas representações, levanta a seguinte questão: porque é que até hoje nunca se observa uma figura feminina negra em vez da masculina no teatro tradicional iraniano?

Sem dúvida, a sua ausência no teatro remonta à igual ausência feminina na sociedade patriarcal iraniana dos séculos passados. As mulheres sempre tiveram uma posição social inferior, nunca podendo sair da casa nem ter participação em atividades sociais. É conhecido que Xá Abas matou a sua mãe porque ela tinha casado com outro homem após a morte do seu marido. Xá Tahmasp I<sup>44</sup> decretou setenta leis para controlar a situação das mulheres no Irão. Elas não podiam andar a cavalo, sair sozinhas, exceto às quartas-feiras, quando as mulheres de harém podiam sair juntas e nenhum homem podia aparecer no seu caminho. Deste modo, uma mulher iraniana não desempenhava nenhum papel importante na sociedade, não podendo aparecer em público como atriz.

Pode-se dizer talvez que a ausência de atrizes seja a razão pela qual nunca nenhuma negra foi representada. Os actores da corte eram exclusivamente homens, motivo pelo qual os criados eram imitados, uma vez que estes sentiam prazer em imitar

---

44 Tahmasp I (1513-1576) foi um xá do império Safávida.



o modo de falar dos servos negros. Estes podiam observar-se facilmente na cidade. As criadas, por sua vez, não tinham oportunidade de falar com homens.

Por outro lado, supõe-se que o teatro funcione como um espelho que reflecte a imagem da sua sociedade no palco. Dito de outro modo, uma peça do teatro é a influência da sociedade no seu autor, pelo que o que aparece no palco é a expressão do mesmo. A título de exemplo, Maria Parda lamenta-se por ver o vinho escasso nas ruas:

*em nome de Maria Parda fazendo pranto porque viu as ruas de Lixboa com tam  
(tão) poucos ramos nas tavernas e o vinho tam caro, e ela nam (não) podia  
viver sem ele (rubrica inicial)*

De facto, o ano de 1522 foi um ano de terrível fome em Portugal. Portanto, a falta de vinho relaciona-se com a falta de alimentos em geral. Teyssier pergunta-se sobre o significado simbólico do texto:

Como não ver que Maria Parda, morrendo de sede, é a imagem invertida dos desgraçados que morriam à fome? (2005: 104)

Porém, Maria Parda, uma mulata que aparece nesta peça, faz rir e o seu desespero é burlesco. Talvez o autor iraniano não tivesse interesse em trazer as negras ao palco ou nunca as tivesse visto, como Gil Vicente as viu.

No que diz respeito do género da figura do negro no teatro espanhol, tal como no teatro português, encontram-se homens e mulheres. Porém, a presença das negras nas peças acontece poucas vezes. Segundo a lista de Lobato, encontram-se alguns textos espanhóis tendo uma personagem negra:

Rodrigo de Reinoso (1516-1520?) en su poema *Mangana, mangana y Coplas a los negros y negras*. Se tratarán después piezas dramáticas del XVI, en concreto las de Jaime de Huete: *Tesorina* (1528-1535), Feliciano de Silva: *Segunda Celestina* (1534), Gaspar Gómez de Toledo: *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536), Diego Sánchez de Badajoz (1525- 1547): *Farsa teologal, Farsa de la hechicera, Farsa de la ventera* y Lope de Rueda: *Coloquio de Gila y Eufemia* (a. 1566). (LOBATO, 2015. p. 307)

O primeiro exemplo é o colóquio cómico de Gila, escrito por Lope de Rueda. Mediante um *verbum dicendi*, precebe-se que é a celebração do casamento da uma negra chamada Sofia com um branco. (LOBATO, 2015. p. 309):

Y aportémonos acá,  
que Tenoria viene alegre,  
junto con Sofía, la negra,  
la que muchos días ha  
que pretende ser su suegra.  
Y de su conversación  
tomaremos recreación,  
si en algo funda o propone.  
Veamos, que ya dispone;  
escucha, y ten atención. (v. 694-703)

Noutro exemplo, Lobato apresenta duas poesias escritas por Rodrigo de Reinosa, o primeiro autor castelhano (1516-1520) que incorporou negras nas suas poesias. No diálogo em verso, intitulado *Comiençan unas coplas a los negros y negras*, encontra-se um negro mandiga chamado Jorge que está a discutir com uma negra da Guiné. Cada um defende a qualidade da alimentação da sua terra:

A mí llamar Comba, de terra Guinea,  
y en la mi terra comer buen cangrejo  
y allá en Gelofe, do tu terra sea,  
comer con gran hambre caravaju vejo,  
cabeça de can, lagartu vermejo,  
por do tú andar muy muito fambrento,  
don puto negro caravayento. (vv. 5-11)

#### 4. Origem

De onde vem o Negro? Nos versos de Fernão da Silveira, observa-se um negro a falar sobre a sua terra. Desde a sua primeira presença, levanta-se a questão da identidade e a sua ligação à terra e língua. Estes são dois aspetos importantes dessa figura, sendo sempre repetidos nas peças do teatro clássico português. A personagem vem de uma terra longínqua chamada Serra Leoa, uma terra na África Atlântica entre o rio Senegal.

Eu sou o rei dos negros da Serra Leona.  
A terra onde vivemos fica muito longe.  
Andou numa caravela “Tubao” de Lisboa.  
(Poema de Fernão da Silveira v. 1; versão em português normal de Teyssier)

Segundo José da Silva Horta, investigador da História Africana, Serra Leoa foi conhecida por várias denominações, “Guiné do Cabo Verde”, “Rios de Guiné do Cabo

Verde”, “Rios de Guiné” ou mesmo “Rios do Cabo Verde” ou apenas “Cabo Verde” e “Guiné”, (HORTA,2010,p. 1-5). Todos estes significantes até o século XVI designavam a mesma goeografia. Nos seguintes exemplos todos negros vêm dessa região africana:

### **Guiné**

Em *Frágua d’amor* o Negro vem de Tordesilhas, mas ele é da Guiné, ou pelo menos a sua língua tem essa origem.

*Vem um Negro cantando na língua de sua terra e diz Vénus:*

NEGRO: Mi (eu) bem (vem) lá de Tordesilla.

NEGRO: mas a mi fala guiné (*Frágua d’Amor*: v. .249,-252,472)

### **Benni**

O Negro *da Nau d’Amores* também vem de uma terra longínqua, do reino do Benim:

NEGRO: se boso (vós) firalga (fidalga) é aqui

a mi firalgo (fidalgo)também

fio (filho) sai(sou) de rei Beni (*Nau d’Amores* v. .556)

### **Outras**

A situação do Negro do *Clérigo da Beira* é mais indefinida. Apenas se sabe que teve mais do que um senhor e acabou por ter alforria.

NEGRO: Já a mi forro nam (não) sá catibo (cativo)

boso (vós) conhecê (conheceis) Maracote?

Corregedor Tibao é

ele comprai mi primeiro

quando já pagá (pagou) a rinheiro(dinheiro)

deitá(deitou) a mi fero (ferro) na pé.

(*Clérigo da Beira* v. .440-445)

Sem dúvida a figura do Negro português pertence à origem africana e preocupa-se com a sua identidade. Excepto *Maria Parda*, que é uma mulata, os outros são africanos. Os autores portugueses não falam sobre outros países de África. “Guiné”, “Benim” no teatro clássico português tornam-se as terras simbólicas dos africanos. Assim, percebe-se que a personagem do Negro no teatro clássico português está relacionada com as noções de “terra”, “língua” e “identidade”. O autor português identifica o figura de Negro através da sua terra e língua.

Encontram-se outros negros noutras peças do teatro clássico português que não falam sobre as suas origens, embora a língua peculiar do negro “Guiné” as indique. Tal como o negro do *Auto da Frágua d’Amor*, lamentando-se por ainda falar “guiné”: “e aqui perna branco é/mas a mi fala guiné”.

Porém, o Negro iraniano aparece sem origem definitiva. O autor iraniano identifica o aspeto da posição social através da figura de um servo que vive na mesma casa do patrão desde o começo da obra. Na peça *Haji Nabil*, Haji lastima-se por ter comprado um Negro inútil (*ahmagh* “estúpido”) para servir em sua casa, mas não menciona onde o comprou. Entre as peças iranianas que escolhi para *corpus* deste trabalho, o Negro de *Haji Nabil* é o único exemplo que tem dificuldade em falar persa. Assim sendo, julga-se que terá sido recentemente trazido da sua terra:

HAJI: Ó meu deus, não estou a perceber, ninguém está cá para me dizer: Ó Haji idiota, porque pagaste tanto para comprar um burro maluco que te faz sempre nervoso. *Haj Nabil*, p. 54<sup>45</sup>

Do mesmo modo, o Negro do teatro clássico português não vive na sua própria casa. Nalguns autos, vive na casa do patrão, como as criadas de *Clérigo*, e de *Regateiras* e noutros autos o Negro já saíu de casa ou da sua terra, tais como o Negro de *Nau d’Amores*, *Frágua d’Amor*, *Clérigo da Beira* (da uma terra), *Escrivães do Pelourinho*, *Dom Fernando*, (da casa).

Encontra-se uma situação diferente na peça iraniana *Bakhshesh* (*generosidade*) que pode relacionar-se com o estatuto social do Negro iraniano. Quando a peça começa, ele já está em viagem. Trata-se de um emigrante porque o filho do seu patrão decidiu emigrar, estando a acompanhá-lo. Ao longo da conversa entre o Negro, o patrão e um cidadão velho percebe-se que de onde eles vêm:

VELHO: De onde vindes?

JOVEM( filho do patrão): do Khojandiyeh<sup>46</sup>.

VELHO: o quê!

NEGRO: o que é que passa?

VELHO: onde exatamente no Khojandiyeh?

JOVEM: no sitio dos ourives

VELHO: o quê!

NEGRO: o que é que passa???

---

45 Tradução minha.

46 Uma cidade pequeno perto do Tabriz.

VELHO: qual rua?  
JOVEM: a rua *Aghabashy*  
VELHO: O quê?  
NEGRO: merda, o que é que se passa?  
VELHO: qual porta?  
JOVEM: sexta  
(*Bakhshesh* “filme, min 05:16-05:48”) <sup>47</sup>

Encontra-se outra vez um negro viajante na peça de *Amîr Arslan-e Namdar*. Neste caso, ele é um negro que vive na corte do rei. Este negro deve viajar com o filho do mesmo para *Farang* ( o nome geral que os iranianos usavam para o mundo ocidental) porque o príncipe decidiu casar com a filha do rei de *Farang*. É de salientar que o negro iraniano tem um estatuto de dependência. A sua viagem não é por sua vontade. Ele deve seguir o seu patrão porque é um servo. Desta situação percebe-se que o autor das peças do teatro tradicional iraniano, como um cidadão iraniano ainda prefere que a personalidade do negro seja obediente e seguidora. Neste caso, esta figura aparece mais oprimida. Assim sendo, poderia comunicar-se melhor com o público iraniano.

## 5. Situação social

As peças portuguesas representam uma colecção diversa dos negros envolvidos com várias posições sociais. Existem os negros libertos, os livres desde o início e os cativos. Geralmente, as peças do teatro clássico português apresentam vários detalhes sobre os seus trabalhos e posições sociais.

### Negros libertos

#### O mestre de medicina, Mestre Tomé de Guiné:

VICENTE: Onde sé mestre Guiné?  
GONÇALO: Vós não vedes que ali sé?  
VICENTE: Sicais aquele é?  
GONÇALO: Esse é mestre Tomé.  
VICENTE: Mestre, eu entendo  
(*Vicente Anes Joeira* v. 760-764)

---

47 Tradução minha. Ver registo video em <<https://www.youtube.com/watch?v=OnL7vDV1i4g>>.

É possível que seja a primeira vez que no teatro clássico português se representa uma figura negra educada ganhando dinheiro. Trata-se de um médico experiente e competente conhecido por “mestre Tomé”, eventualmente versado nas mezinhas tradicionais, como avança, Maria Pimentel:

“mestre Tomé” seria pois um entendido na medicina de tradição popular, o que se prova pela rápida indicação de uma infusão de “erva viola”, ou seja, de violeta, empregue na gravidez, tanto para provocar o aborto como para apressar o parto.” (PIMENTEL 2013: 167).

Neste caso, é interessante verificar que o Mestre negro é o procurado, ao contrário de todas as outras ocorrências da personagem negra que, normalmente, anda em busca de alguém.

### **O príncipe de Beni**

Contrária à de Tomé é a figura de Negro do auto *Nau d'Amores*. Apesar do seu nível social alto, ainda faz pedidos. Vem de Benim, procurando Amor. No aspeto da posição social, ambos têm estatuto autónomo, embora o príncipe de Benim seja emocionalmente dependente, por não estar feliz no amor e, por isso, desejar embarcar na *Nau d'amores*.

*Entra um Negro de Beni.*  
NEGRO: Se boso firalga é aqui  
a mi firalgo também  
fio sai de rei Beni  
(Nau d'Amores v. .555-560)

### **Um cantor**

Tal como no *Auto de Natural Invenção* e *Auto de Vicente Anes Joeira*, observa-se um negro livre cantor, tendo estatuto socio-económico parecido com o de Tomé. Canta nas festas e ganha dinheiro. O dono da casa descobre que o negro sentado numa cadeira diz ser um cantor que iria entrar no espectáculo. Perante a sua desconfiança, o Negro canta um vilancete e, quando acaba, o dono da casa compreende que não se deve julgar as pessoas pela aparência física. É de salientar que esta vez Chiado representa um negro mais crítico. Responde curto e eficiente: “ Negro: Oh senhor desagastai-vos./ Dono da Casa: Zombais de mi, está bem.”. Será a autoridade do autor e a arte do Negro que o convencerão e o levarão a mudar de atitude .

DONO DA CASA: Por que entrais? Sois negro Orfeu?

NEGRO: Para tanger e cantar.

DONO DA CASA: Nam creio que sois cantor

há-mo de jurar o autor

isto quero agora ver

e hei-vos d'ouvir tanger

e mais cantar meu senhor.

AUTOR: quereis cá chegar? Que me quer?

DONO DA CASA: Nam se espante

conheceis este galante?

AUTOR: Si senhor, que há de cantar.

[...]

Aqui tange e canta o Negro um vilancete...

*(Auto da Natural Invenção col.2d-3a)*

### **Um ladrão**

Esta figura pode ser vista como o representante dos negros libertos que nem têm trabalho, nem a protecção do seu patrão. Ele é o símbolo da crise social e económica. Desta vez Gil Vicente faz uma inovação. O Negro já está a mostrar, através de fala anterior do clérigo, que, tal como Ramos Tinhorão relata, é “bem mais integrado na realidade social do tempo (1988: 241).

CLÉRIGO: Se topares lá em fundo

um negro põe-te a recado

porque é um perro malvado

o maior ladrão do mundo.

Nam olhes no que falar

que é muito falso o cabrão

olha por teu chapeirão

porque ele há-te d'atentar

se tens tu olhos ou não.

*Indo Gonçalo seu caminho, apartando-se do Clérigo, topa um Negro grande ladrão. E entra cantando buscando um mulato, e diz Gonçalo depois de cantar o Negro:*

*(Clérigo da Beira v. .430 -440).*

### **Um cidadão**

O estatuto de autonomia observa-se noutra figura, na forma de um cidadão africano. Esta figura é a única que paga dinheiro pelo seu pedido.

Entra Fernão Capado, um negro apaixonado por uma mulher e que vem à praça de Pelourinho para mandar escrever uma carta:

NEGRO: Não sentai bós o scrivão?  
ESCRIVÃO SEGUNDO: Sião para quê  
ou que queres tu fazer?  
NEGRO: Querer sacreber  
(*Escrivães do Pelourinho* v. .268-273).

*Carta do Negro*  
Pôr: de boso sobridor  
e amigo Fernão Capado  
muito grão boso morado  
ora ser, ora sior.  
(*Escrivães do Pelourinho* v. 299-303).

### **Um negro que veio de Espanha**

Os negros de outras peças do teatro clássico português são criados de casa ou do campo, tal como o Fernando (Furunando) de *Frágua d'Amor*.

NEGRO: Mi bem lá de Tordesilla  
que tem bós de ver co esso  
qu'eu bai Castilla qu'eu bem Castilla?  
VÉNUS: Y qué nueva hay allá?  
NegroNova que uba já maduro  
já vindimai turo turo.  
[...]  
VÉNUS: En viñas te hablo yo?  
NEGRO: Pôs en quê minha condessa  
que inda que negro só  
bosso oio é tam trabessa  
tam preta que me mató.  
[...]  
VÉNUS: Cúyo eres negro coitado?  
NEGRO: A mi sá negro de crivão  
[...]  
VÉNUS: Niegro no t'entiendo cosa  
eres ya cristiano? Di.  
NEGRO: Furunando chama a mi  
e a bós chama foromosa.  
(*Frágua d'Amor* v. .251-310)

Apesar do seu estatuto dependente está sem o patrão, um escrivão. Vive em Tordesilhas, cidade de Espanha, mas fala na “língua de negro” portuguesa. Não é um negro de Espanha. Tem preocupações de identidade: não quer ser negro.

Ao contrário desta figura, o Negro iraniano nunca se queixa sobre a sua cor de pele. Ele surge apenas como criado doméstico, sendo representante dos níveis vulneráveis da sociedade. Neste sentido, o Negro iraniano é uma figura menos



desenvolvida de que a sua versão portuguesa. Geralmente a sua posição surge nas conversas entre ele e outras figuras:

### **Gholam, Nokar ( servo)**

MIRZA: Vem cá, tu sabes que não gosto dos mentirosos, um *nokar* (servo) deve ser honesto, um *nokar* deve ser o olho e o ouvido do seu *arbab* (patrão). Agora diz me o que é que está a passar nesta casa.  
(*Mirz. p. 23*)

REI: Que é?

BIJAN: Ó nosso senhor, ele é o meu *gholam* (servo), chama-se Khojasteh  
(*Bijan o Manijeh “p. 131”*)<sup>48</sup>

## **6. Estado emocional**

O Negro do teatro tradicional iraniano é uma figura comunicativa. Está sempre na conversa com os outros. Porém, não mantém relações com o género oposto, nem se apaixona. Existem uma ou duas peças nas quais ele se quer casar com outra criada, embora nunca vá além dessa vontade. Geralmente envolve-se em assuntos amorosos alheios porque o seu patrão ou o filho costumam estar apaixonados por uma mulher e ele tem de os apoiar.

O oposto dele é o Negro do teatro português quinhentista. Um negro infeliz pela ausência da sua namorada, tal como em *Escrivães do Pelourinho*, *Frágua d’Amor*. e *Nau d’Amores*. Geralmente, a namorada do Negro nas peças do teatro clássico português está num estatuto social mais elevado do que o dele. Vive longe e não comunica com o ele, tal como a namorada do Negro em *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. É a primeira vez que se observa um Negro a escrever uma carta para a sua namorada. Caterina Rabular, uma mulher que vive na casa de Dom Gaspar, na cidade de Évora, e que nunca escreve nenhuma carta ao Negro:

*Carta do Negro:*

Siora

se bós (vós) querer matai, matai

porquê já? Porquê? Falai

por que nunca mio(minha) agora?

Quer mi lebar

à coba a enterrar?

Nunca querê sacreber ( querer escerever)

não querê(querer) mandar recado

parece que há de morrer

e assi desoporado (assim desesperado)

---

48 Tradução minha.

para nunca más a ber. (ver)  
Não querê malo (querer mal) falar  
senão que mandar dezer(dizer)  
qu'outro negro não tomar  
para coso deender  
senão mi (mim) há de raivar.  
Pôr: de boso sobridor (vosso servidor)  
e amigo Fernão Capado  
muito grão boso morado  
ora ser, ora sior.  
(*Escrivães do Pelourinho* v. .285-300)

Outro exemplo encontra-se no auto *Frágua d'Amor*. O Negro apaixona-se por Vénus, pelo que deseja tornar-se branco para parecer mais formoso.

NEGRO: A mi sá (sou) negro de crivão (escrivão)  
agora sá(sou) vosso cão  
vossa cravo murgurado. (escravo amargurado)  
Cativo como galinha  
quando boso (vós)água querê(quiserdes)  
logo a mi bai (vai) trazê (trazer)  
e más (mais) o feixe de lenha.  
[...] se mi (eu) fala namorado  
a moier(melhor) que branco sai  
ele dirá a mi: bai bai (vai vai), [...]  
(*Frágua d'Amor* v. .480-485)

## 7. Interpretação da figura de Negro

Não há muita informação sobre a interpretação da figura de Negro no teatro no século XVI, quer no teatro clássico português, quer no teatro tradicional iraniano, excepto no que toca à linguística. Apenas desde o século XX é que existem técnicas registadas de interpretação do Negro iraniano. Os actores antigos desta figura são conhecidos pelas suas improvisações variáveis, não tendo sido influenciados pelas normas da interpretação ocidental.

A mais completa e recente lista de técnicas de interpretação foi reunida por Fath Ali Beigy. Na sua lista, enumera os métodos que produzem mais riso, estando eles divididos em físicos e linguísticos. Os físicos englobam a dança e lutas. Os linguísticos prendem-se com a língua e voz dos actores. De facto, as debilidades linguísticas do Negro tornam-se o factor principal do método.

As figuras mais importantes do teatro tradicional iraniano são o Negro e a sua figura complementar o patrão, mestre, professor ou príncipe, entre as quais ocorrem todas estas técnicas. Normalmente, é um acontecimento sério que dá lugar a um

contrastante episódio cómico, propício ao desenvolvimento de todas as características da figura do Negro. O paradoxo produzido através do confronto entre uma figura séria com uma cómica cria o riso.

No caso do teatro clássico português, infelizmente, não há nenhuma técnica registada. A música, dança e língua são os elementos principais da figura de Negro observados nos seus autos, pelo que os intérpretes teriam que ter habilidades nessas disciplinas.

Ambos os Negros do teatro português e do teatro tradicional iraniano se envolvem em várias actividades físicas corporais (dançar) e vocais (cantar), conferindo às suas figuras eficácia no teatro para a criação de humor. No teatro iraniano, a figura aparece a dançar e a cantar, seja princípio, seja no meio do espetáculo. A dança do negro tem origem em danças populares tais como:

1. A dança Kakai, onde se movem os ombros (para cima e para baixo), o pescoço e os olhos (ambos para a direita e esquerda). Um exemplo é a *Majles (cena) de Xá e o Negro* “filme, min.01:17-03:36”<sup>49</sup>

2. A dança de marioneta: O Negro move o seu corpo como uma marioneta manipulada pelo marionetista, tal como *Majles (cena) de Dente de ouro* “min.01:28”<sup>50</sup>

O teatro tradicional iraniano é a única forma da representação iraniana onde se permitiu tocar, cantar e dançar em palco. Todas as figuras cantam e dançam e, sobretudo, é o único lugar onde as mulheres podem dançar e cantar. Felizmente, existem diversas canções registadas que eram cantadas pelos Negros e outras figuras do teatro tradicional iraniano. As canções são sempre sobre o tema do amor ou de alguém procurando a sua amada.

NEGRO: Não comi o caldo de lentilhas  
não comi a tristeza da luxúria  
não comi a propriedade de outro  
não comi, mas as minhas bocas são queimadas  
que tão calda gordurosa  
não comi o caldo de romã  
não comi a tristeza da namorada<sup>51</sup>  
(*Dente de ouro* “min.01:28)

---

49 Registo video em <https://www.youtube.com/watch?v=YUytwtuL600>

50 Registo video em <https://www.youtube.com/watch?v=zrAJW1s57rQ&t=86s>

51 Tradução minha.

NEGRO: chegou outra vez a noite do casamento  
o rei tem estado bêbedo  
não sente a tristeza dos pobres  
exceto a alegria, o prazer, o empréstimo e a usura, não sabe nada  
essa barriga come muito do seu cérebro<sup>52</sup>  
(*Xá e o Negro* “filme, min.01:17-03:36)

Apesar de as canções parecerem populares, existem várias metáforas transmitidas através de trocadilhos linguísticos. Uma das canções mais conhecidas é “*ó meu senhor*”:

ó meu Senhor,  
ó meu Senhor, olhe para cima,  
ó meu senhor, olhe-me  
ó meu senhor, faça-me um favor.  
ó cabra doce ( é um tipo de bolacha)  
ó meu senhor, porque não se ri?<sup>53</sup>

É de salientar que o teatro **Siyah Bazi** nunca era um teatro político, embora a presença da figura de Negro neste teatro tivesse o objectivo de criticar os maus tratos dos patrões. As canções não seguem objectivos particulares, se bem que por vezes possam ser circunstanciais. O melhor exemplo é a canção *o meu senhor* (arbab). Antigamente, a palavra *arbab* referia o patrão. O Negro iraniano não consegue pronunciar bem e faz sempre mesma mudança fonética, dizendo “abrab” em vez de “arbab”. A palavra nova produzida não tem nenhum significado, mas faz rir o público. De facto, o uso dessa palavra está ligado com a história da escravidão, mostrando que o Negro não queria obedecer às ordens do seu patrão.

Viver como um Siyah (negro) nos séculos passados não era fácil. Uma pessoa com a cor da pele escura tinha menos valor do que um iraniano e sofria da falta de liberdade e de direitos humanos. Assim sendo, o Negro queria expressar-se de formas peculiares, reclamando e criticando a situação. Como uma criada de famílias ricas e poderosas não podia reclamar directamente nem mudar o seu destino. Havia muitos criados torturados pelos seus patrões. Há várias notícias sobre cortarem-se as línguas aos Negros da corte Qajar porque falavam mais do que a sua posição lhes permitia. Assim, brincar com o patrão era a melhor maneira de exprimir as suas frustrações. As brincadeiras do Negro com o seu patrão eram protestos sobre a sua situação como

---

52 Tradução minha.

53 Tradução minha.

escravo que nem quer ser um criado, nem quer trabalhar para outras pessoas. Ele quer apaixonar-se, casar e viver livre, sem nenhuma obrigação.

Encontrei esta palavra usada dez vezes com o mesmo erro na peça de *Mirza Abdol Tamaâ*. A repetição deste erro torna-se um aspeto essencial da figura. É muito interessante saber que a palavra *Arbab* foi uma palavra problemática cortada pela censura há alguns anos atrás, especialmente após da publicação do livro “*The Red Eminence and the Gray Eminences, Pathology of Transition to the Developmental Democratic State*” por Acbar Ganji<sup>54</sup> em 1999; a noção de *Arbab* como um padrão tradicional tomou uma dimensão política. O livro foi reeditado 28 vezes no Irão e fala das memórias do autor e das informações que possuía sobre os assassinatos em série de jornalistas, artistas e ativistas na década de 90. Por isso, no festival de teatro tradicional desse ano, a figura do negro já não usou a forma *Arbab*.

Sem dúvida, o Negro do teatro clássico português foi também uma figura dançarina e cantora. Teyssier informa que o “breve” de Fernão da Silveira é um testemunho que regista a memória da representação de um tipo de dança chamada “mourisca”. Nas festas de 1490, duzentos dançarinos vestidos como negros juntam-se à festa de casamento em Évora (TEYSSIER 2005: 276). No teatro português do século XVI são várias as peças que mostram festas e celebrações populares onde se encontram negros cantores ou dançarinos, como em Gil Vicente:

*Vem um Negro cantando na língua de sua terra e diz Vénus.*  
(*Frágua d'Amor* v. .249)

Segundo Tinhorão, “Gil Vicente deixava livre ao actor a entoação do canto escolhido para o momento.” (1988: 249). Porém, não há mais informação sobre o canto deste Negro. Julga-se que era um canto popular dos negros ou talvez improvisado pelo actor.

*um Negro grande ladrão. E entra cantando buscando um mulato,*  
(*Clérigo da Beira* v. .440)

Nesta rubrica, Gil Vicente deixa mais informação. O Negro está à procura de um mulato e, decerto, “não de algum possível companheiro de cor parda.” (TINHORÃO

---

54 Akbar Ganji (n. 1960) é um jornalista e ativista iraniano.

1988: 238). Assim sendo, a canção talvez estivesse relacionada com animais. Também António Ribeiro Chiado põe em cena um cantor negro no *Auto da Natural Invenção*:

NEGRO: Nam, que eu trago aqui guitarra.

*Aqui tange e canta o Negro um vilancete e acabado diz o Dono da Casa:*

DONO DA CASA: Desta maneira quê quê  
eu sam o que tenho saibo  
e vós senhor sentar raibo.  
Perdoe vossa mercê  
vá-se lá pera as figuras

Neste caso, Chiado mostra bem a contribuição de alguns negros que estavam perfeitamente integrados na sociedade como cidadãos livres e se envolviam em atividades culturais e sociais em Portugal. Chiado mencionou que “o negro canta um vilancete” acompanhado à guitarra.

## COMPARAÇÃO DO ESTATUTO DA FIGURA DO NEGRO

Traços	Teatro Clássico Português	Teatro Tradicional Iraniano
Nome	<b>Sem nome:</b> <i>Clérigo, Nau d'Amores, Auto da Natural Invenção,</i>  <b>Nomeado:</b> <i>Bastião (Dom Fernando)</i> <i>Fernão (Escrivães do Pelourinho)</i> <i>Furunando (Frágua d'Amor; Clérigo da Beira)</i> <i>Frenando (Prática de Oito Figuras)</i> <i>Luzia (Regateiras)</i> <i>Tomé (Vicente Anes Joeira)</i>	<b>Sempre nomeado:</b> <i>Khojaste (Bijan o Manijeh)</i> <i>Mobarak (Rish-tarash)</i> <i>Firouz (Amîr Arsalan-e Namdar)</i> <i>Zomorod (Haj Nabil)</i>
Género	<b>Masculino:</b> <i>Clérigo da Beira, Dom Fernando, Escrivães do Pelourinho, Frágua d'Amor, Nau d'Amores, Prática de Oito Figuras, Vicente Anes Joeira, Auto da Natural Invenção</i> <b>Feminino:</b> <i>Clérigo, Pranto de Maria Parda, Regateiras</i>	Sempre masculino
Origem	<b>Africana (explícita):</b> <i>Serra Leoa, Guiné (Frágua d'Amor), Benim (Nau d'Amores)</i>	Não é claro
Idade	Jovem e Velho	Não se menciona
Ocupação	<i>Médico (Vicente Anes Joeira)</i> <i>Criado (Regateiras, Dom Fernando, Frágua d'Amor, Clérigo)</i> <i>Cozinheiro (Prática de Oito Figuras)</i> <i>Cantor (Auto da Natural Invenção)</i> <i>Príncipe (Nau d'Amores)</i> <i>Cidadão (Escrivães do Pelourinho)</i> <i>Ladrão (Clérigo da Beira)</i>	Não tem
Estado social	<i>Livre (Vicente Anes Joeira, Nau d'Amores, Escrivães do Pelourinho, Clérigo da Beira, Auto da Natural Invenção)</i> <i>Escravo (Clérigo, Frágua d'Amor, Prática de Oito Figuras, Regateiras, Dom Fernando)</i>	Sempre servo
Envolvimentos Linguísticos	Língua de negro	Língua Kakai

<b>Traços</b>	<b>Teatro Clássico Português</b>	<b>Teatro Tradicional Iraniano</b>
Envolvimentos corporais	Dança, toca instrumento e canta.	Dança, canta, toca e luta com outros
Estado emocional	Apaixonado ( <i>Frágua d'Amor; Escrivães do Pelourinho, Nau d'Amores</i> )	Desconhecido (irrelevante)
Estado no texto	a. Presença curta b. Papel cómico secundário c. Sozinho, mas fala com outros d. Mais independente	a. Presença evidente b. Papel cómico principal c. Está sempre com o patrão
Estado compreensão linguística	a. Comete mais erros gramaticais; tem sotaque. b. Compreende bem, mas não sabe falar nem escrever bem.	a. Fala fluentemente, mas faz vários trocadilhos. b. Fala bem, mas não compreende ou não pronuncia bem.



#### IV. Traços linguísticos da figura do Negro

Um dos elementos comuns à figura de Negro no teatro clássico português e no teatro tradicional iraniano que motivam a sua comparação assenta na especificidade de traços linguísticos que leva à criação de uma espécie de língua convencional, utilizada no teatro. Esta língua como material definidor tem sido analisada por vários investigadores. Até aos mais recentes estudos, como o de Maria do Rosário Pimentel (2013), o ponto de partida da análise remonta a Teyssier que identifica o que considera o primeiro registo de uma fala particular para o Negro a língua no curto poema de Fernão Silveira de 1490, “*Breve de ãa mourisca ratorta que mandou fazer a senhora princesa quando esposou*” (TEYSSIER 2005: 276-277).

Porém, segundo outros autores, esse poema pode não constituir a primeira presença de uma figura com os traços linguísticos de Negro na literatura. Ramos Tinhorão (1988: 202-203) apresenta composições do *Cancioneiro Geral*, como um outro poema escrito por D. Rodrigo de Monsanto e João Fogaça em forma de diálogo entre senhor e escravo. Apesar de não se referir a cor deste escravo, encontram-se os traços linguísticos ligados à língua do negro:

— Senhor, mi alçar  
cuberta de rabo  
vós estar diabo  
com tanto mandar!  
— Cam arrenegado,  
eu te matarei!  
— Sem rabo lavado  
e cono chofrado,  
m’ hei-d’ ir para El-Rei!

Durante muito tempo, a maneira particular de o Negro falar no palco foi compondo uma língua estruturada, definida com normas que sempre foram repetidas em todas peças. De facto, essa língua tem sido estudada sob diferentes aspectos. Teyssier faz uma leitura ligada ao aspecto linguístico e Tinhorão faz um estudo do aspecto social e racial do negro.

No que respeita à literatura e teatro espanhol dos séculos XV e XVI, são também os aspectos linguísticos do Negro que se encontram na base da construção da

figura, apresentada perante públicos e contextos diversos. As representações decorriam nas festas populares de rua ou nas celebrações organizadas pelos nobres nas cortes, como faz notar María Luisa Lobato:

No parece descabellado pensar que el negro/negra literarios, como otros tipos cómicos, se insertaron en el teatro representado ante diversos públicos, entre los que estaba – sí – el popular y callejero, pero también el público de las pequeñas cortes de fines del siglo XV, que tenían como solaz estas piezas poéticas, parateatrales y teatrales insertas en sus festejos, entre los que no faltaban banquetes y bodas. (LOBATO 2015: 310)

Assim, a língua de Negro apresenta, para além de um uso pragmático de comunicação, aspetos poéticos, literários e populares. É de salientar que o Negro aparece no teatro clássico português como uma figura pitoresca, como elemento cómico, pronto a fazer rir com a sua linguagem particular. Assim quanto ao uso da expressão “língua do negro”, deve-se ter cuidado para não confundir com o modo de falar dos africanos que viviam em Portugal, muitas vezes designado como “língua de preto”, “negro” ou “Guiné”, como os próprios se lhe referem no teatro:

NEGRO: Já mão minha branco estai  
e aqui perna branco é  
mas a mi fala guiné.  
(*Frágua d'Amor*, v. 470)

O Negro da *Frágua d'Amor* é um negro que quer ser branco, mas, mesmo após a transformação a que se submete na forja, é impossível apagar-lhe a marca da “língua de guiné”. A língua dessa figura usada na *Frágua d'amor* é uma versão actualizada da sua forma original. O autor criou uma figura que fala “guiné” no teatro, que contém duas bases linguísticas principais: a primeira é a língua portuguesa do povo usada no século XVI e a segunda, chamada de “língua de negro”, uma mistura da língua portuguesa com a contribuição de palavras e expressões africanas. O resultado é uma língua dramatizada pelos escritores portugueses para ser dita pelas figuras no palco de teatro.

Acerca da língua usada pela figura de Siyah iraniano, encontra-se uma língua chamada “Lahjeh (sotaque) ou *Zaban* (língua) *Kakai*”. Neste caso, ambos os termos se referem à maneira particular de falar dos negros no teatro. Diz-se “sotaque” porque a

maioria dos negros viviam no sul, especialmente em Xiraz, onde o povo é conhecido por ter “o sotaque *xirazy* (y=de)”. Assim, os negros falavam numa mistura de persa (com uma contribuição mais evidente de palavras árabes) e o sotaque *xirazy*. A palavra “*Kaka*” no sentido de “Irmão” foi usado pelo povo *Xirazy* para chamar uma pessoa. Outro significado dessa palavra refere-se a uma pessoa com a cor da pele mais escura. Segundo a *Enciclopédia de Dêhrroda*<sup>55</sup>, porém, ainda não é claro com que significado foi usado pela primeira vez para a palavra *Kakai*; “a palavra *Kaka* refere-se ao criado preto que chega à idade maior na casa do seu patrão. A gente de Xiraz diz *Kaka Siyah*, o homem de Zanzibar.”

De facto, é melhor dizer “sotaque *Kakai*” do que “a língua” porque o actor *Siyah* não usa uma língua diferente, tal como a sua versão no teatro clássico português. Em *A língua de Gil Vicente*, Teyssier mostra vários exemplos sobre o uso de “sintaxe infantil, morfologia rudimentar, verbos no infinitivo e traços fonéticos peculiares” que aparecem na língua do Negro vicentino. O Negro estropia a língua portuguesa, acabando por usar uma língua que já não é português nem uma língua africana, embora o leitor esteja a ser confrontado de alguma forma com uma língua estruturada. Porém, o *Siyah* iraniano não pode pronunciar bem algumas palavras especiais, embora ainda fale bem persa e faça trocadilhos, que envolvem um conhecimento superior da língua.

O melhor exemplo onde se pode dizer que o Negro está a falar na “língua” *kakai* observa-se na peça de *Haji Nabil*, onde existe uma língua de sintaxe infantil e morfologia rudimentar, como na sua versão portuguesa:

HAI: Firuz

FIRUZ: sim *aqa* [senhor]

*O pé de Firuz fica peso na carpete. Firuz cai.*

HAI: som *borideh* [tens pata cortada, refere-se ao burro], estás com cegueira noturna<sup>56</sup>?

FIRUZ: desculpe *aqa*, não tem cegueira noturna, mas os olhos não vêem bem [conjugação errada do verbo]

HAI: se caís outra vez vou partir a tua cabeça com a vara.

FIRUZ: não *aqa*, nunca cai [conjugação errada do verbo]

HAI: já compraste o melão?

FIRUZ: sim *aqa*

HAI: Então, porque não o trouxeste?

FIRUZ: eu que tem comido *khordesh ast* [doce muito] [conjugação errada do verbo]

---

55 Allâmé Ali-Akbar Dehkhoda (1879-1956) foi um proeminente linguista iraniano, autor do maior dicionário de língua persa já publicado.

56 Incapacidade de ver (tão bem quanto uma pessoa normal) à noite ou com luz reduzida.

HAI: comeste o veneno da cobra, ó preto queimado, porque o comeste?  
FIROUZ: porque aqa foi doce, tem pensado khial kardeh ast vocês não comes  
[conjugação errada do verbo]

A figura de Negro (nesta peça chama-se Firouz) estropia a língua, usa desinências verbais da terceira pessoa no tempo pretérito perfeito (composto) e usando os pronomes e os conectores errados.

Estes tipos de erros podem ser encontrado nas peças portuguesas do século XVI, em tudo comparáveis aos da peça de *Haji Nabil*:

NEGRA: A mim nunca, nunca mim / Entornar / mim andar augoá jardim  
[estropiar a língua] / a mim nunca sar roim [utilização do verbo *estar* no infinitivo, estropia a língua] / por que bradar? [utilização do verbo no infinitivo]  
*Clérigo*, v.40-45

NEGRO: Siora [senhora] / se bós querer matai, matai [utilização do verbo *querer* no infinitivo, estropia a língua] / porquê já? Porquê? Falai / por que nunca mio agora? [estropia da língua] / Quer mi lebar [levar] [utilização do verbo no infinitivo] / à coba [cova]a enterrar?  
*Escrivães do Pelourinho*, v.285-290

NEGRO: Nunca ele mim achá [utilização do verbo no infinitivo, estropia a língua] / muto caro, nunca bem / mi dá-le treze bitém / pro doso nam querê dá [utilização do verbo no infinitivo, estropia a língua] / a regatera muto mau / mi dizê: querê vendê? [utilização do verbo no infinitivo, estropia a língua] / Ele logo s'acondê  
*Prática de Oito Figuras*, col. 3a-3b

Antes da sistematização da comparação linguística, é necessário fornecer uma breve informação sobre os três ramos da língua do persa, que pertencem a épocas diferentes: o persa primitivo-antigo, dividido em dois ramos, o ocidental com letras cuneiformes e idioma oficial do império Aqueménida, e o oriental, usado nos escritos religiosos com um alfabeto de origem aramaica como no livro *Avesta*<sup>57</sup>; o persa médio, chamado Pahlavi, que servia como a idioma oficial de império Sassânida até à chegada

---

57 Uma coleção de livros sagrados do Zoroastrismo. Vd. p. 5.

dos árabes; o persa moderno, que apareceu com as dinastias muçulmanas-iranianas e que até hoje passou por muitas alterações e actualizações.

Assim, hoje em dia o idioma persa é uma colecção dos vários idiomas, havendo muitas palavras árabes, turcas, persas, algumas gregas e latinas, embora o farsi tenha preservado a sua independência. Sebastião Rodolfo Dalgado, na introdução do seu livro intitulado *Influência Vocabulário Português em Línguas Asiáticas*, menciona:

O persa moderno, especialmente o escrito, está largamente eivado de vocábulos árabes; não há nenhuma palavra desta origem que não tenha ou não possa ter cabimento no seu vocabulário. O seu alfabeto é também árabe com leves modificações. Mas a sua estrutura permanece erânica. (1913: LXIX)

A língua persa, o farsi, é um idioma sem género nem artigos, tem – como outros idiomas – uma estrutura dinâmica e em progresso. Um exemplo é a composição de palavras, por exemplo a palavra *Danesh ga*: (universidade) contém “*Danesh*: conhecimento ” e “*Gah*: tempo e lugar ”. Assim, *Danes gah* significa “ lugar e momento de saber”. Outro bom exemplo é a palavra *raste gáry* que se observa na peça do *Amîr Arsalan-e Namdar*.

MOBARAK [o nome da figura de Negro]: Vamos pôr o solo em nossa cabeça [rák.tu saary= significa estamos numa situação terrível]

AMÎR ARSALAN: [...] é o pedido de casamento [rás.te gáry]<sup>58</sup>

*Amîr Arsalan-e Namdar*, p. 17

Essa palavra contém duas palavras *raste gár* (alguém que pede para coisa) + y (a acção de fazer um pedido) assim que a palavra significa uma pessoa que faz o pedido do casamento. O Negro não pode pronunciar bem e diz *rák.tu saary*; desta forma, diz que o casamento é uma situação horrível.

---

58 Tradução minha.

# COMPARAÇÃO LINGÜÍSTICA DAS FIGURAS DO NEGRO

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
Passagem de /á/ a /rr/	Passagem de /b/ a /v/
a. Posição Inicial [v:ʃi:ɣ] /ashegh/ (apaixonado)> rraxer <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.15,17,18,21-23	a. Posição inicial cornudo>burnudo; <i>Escrivães do Pelourinho</i> v.254
Passagem de /b/a/d/	Passagem de /b/ a /v/
a. Posição final laarrab(nome)>laarrad Siyah Bazi	a. Posição média beber>bevê; <i>Clérigo da Beira</i> v..485
Passagem de /b/ a /n/	
a. Posição média abtar>antar(feio) ( <i>Bakhshesh, filme</i> )	
Passagem de /d/a/t/	
a. Posição inicial dád>tád (Siyah Bazi)	
Passagem de /d/ a /v/	Passagem de /d/ a /r/
a. posição inicial didar (encontro)>divar(muro) (Siyah Bazi)	a. Posição inicial deus> reso; ( <i>Clérigo da Beira</i> v..479) diabo>riabo; ( <i>Frágua d'Amor</i> v.484) dinheiro>rinheiro; ( <i>Clérigo da Beira</i> v..446) diriá>ririá ( <i>Clérigo da Beira</i> , v. 481) diz> rise; ( <i>Dom Fernando</i> v. 1618,1651,1713,1789)  b. Posição média: fidalgo>firalgo ( <i>Clérigo da Beira</i> , v. 498) namorado>namoraro; ( <i>Dom Fernando</i> v. 1605,1786) passado> passaro ( <i>Nau d'Amores</i> v. 598) pecado>pecaro ( <i>Nau d'Amores</i> v. 566)

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
	<p>todo&gt;turo (<i>Dom Fernando</i> v. 1707,1732), (<i>Clérigo da Beira</i> v. 486)</p> <p>tudo&gt; turo (<i>Frágua d’Amor</i>, v. 259)</p> <p>vestido&gt;bisiro (<i>Dom Fernando</i>, v. 1657)</p> <p>vontade&gt;&gt;vontare (<i>Nau d’Amores</i> v. 562), (<i>Frágua d’Amor</i> v. 310)</p>
Passagem de /f/ a /k/	Passagem de /e/ a /o/
a. Posição inicial faaraaj (vitória) > karaj (nome de cidade) ( <i>Rish- tarash, filme</i> )	a. posição média fermoso>formoso; ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 490)
Pasagem de /f/ a /p/	Passagem de /i/ a /e/
<p>a. Posição inicial faahmidam (compreendo)&gt; paahmidam; (Siyah Bazi)</p> <p>b. Posição média qaafqir (espátula)&gt; qaapqir; (Siyah Bazi) qaaf (chão)&gt; qaap; (Siyah Bazi)</p>	<p>a. Posição inicial inteiro&gt; inteiro (<i>Frágua d’Amor</i> v. 304)</p> <p>isso&gt; esso (<i>Frágua d’Amor</i> v. 250)</p>
Pasagem de /f/ a /s/	Passagame de /l/a/r/
a. Posição média afsoos(ai)> asfoos (Siyah Bazi)	a. Posição média clérigo>crérigo; ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 493)
Passagem de /h/ a /r/	Passagem de /i/ a /o/
<p>a. Posição inicial aahmarr ( estúpido)&gt; armarr; (<i>Bijan o Manijeh</i> p. 148)</p> <p>b. Posição média: <i>Kerहत</i>( não é bem)&gt; <i>Kerayeh</i> (<i>Bakhshesh, filme</i>)</p> <p>b. Posição final kooh(montanha)&gt;koor(cego) (<i>Bakhshesh, filme</i>)</p>	<p>a. Posição média díos&gt;doso; (<i>Prática de Oito Figuras</i> col 3.a-3.b)</p>
Passagem de /l/ a /b/	Passagem de /lha/ a /ia/
a. Posição média xaalvar (calças)> xaabar; ( <i>Bijan o Manijeh</i> p. 166)	a. Posição média gralha> graia; ( <i>Auto da Natural Invenção</i> 2.a-2.b)

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
Passagem de /leh/ a /lun/	Passagem de /lho/ a /io/
a. Posição final rreyluleh ( dormir)> rreylun; ( <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 17)	a. Posição média coelho> coeio; ( <i>Prátia. 3.a-3.b</i> ) olho>oio; ( <i>Dom Fernando</i> <i>Vs.1617,1668,1807</i> ), ( <i>Frágua d’Amor</i> v.264) trabalho> trabaio; ( <i>Vicente Anes Joeira</i> v. 740)
Passagem de /m/a/b/	
a. Posição final moazaam (grande)>moaazab; ( <i>Siyah Bazi</i> )	
Passagem de /n/ a /f/	Passagem de /nh/ a /eo/
a. Posição inicial naafaar> faanaar; ( <i>Bijan o Manijeh</i> p. 135)	a. Posição média senhor-a>seor-a ( <i>Dom Fernando</i> v. 1577, 1580, 1654, 1806) ( <i>Auto da Natural Invenção</i> col 2.a-2.b) ( <i>Frágua d’Amor</i> v. 293, 302, 487) ( <i>Nau</i> v. 570) ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 532)
Passagem de /n/ a /h/	Passagem de /o/ a /a/
a. Posição final tan ( corpo) > tah(fundo) ( <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 23)	a. Posição média chocarreiro>chacorreiro; ( <i>Frágua d’Amor</i> v. 485) formosa>faramosa; ( <i>Frágua d’Amor</i> v. 299,306,423)
Passagem de /ouz/ a /our/	Passagem de /olh/ e /uie/
a. posição média firouz (nome)>fizour	a. Posição média molher> muiere; ( <i>Dom Fernando</i> v. 1579), ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 490)
Passagem de /r/ a /j/	Passagem de /r/ a /i/
a. Posição inicial rox (bem)> jos; ( <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 37)	a. Posição final buscar>buscai ( <i>Nau d’Amores</i> v. 567)
Passagem de /r/ a /l/	
a. Posição final dar.ol.emareh>dar.ol.emaleh ( <i>Siyah Bazi</i> )	



Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
Pasagem de /r/ a /n/	Passagem de /v/ a /b/
<p>a. Posição inicial raaft ( foi)&gt; naft (gasolina) (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 15) rasmigeh(tem certeza)&gt; nasmigeh (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 37)</p> <p>b. Posição final Nur (luz)&gt; nun ( pão) (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 17)</p>	<p>a. Psição inicial bem-aventurado&gt; benturadodo (<i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 244) vai&gt;bai (<i>Nau d'Amores</i> v. 567) (<i>Prática de Oito Figuras</i>, col 3.a-3.b) ventura&gt; bentura (<i>Nau d'Amores</i> v. 567) vem&gt;bem (<i>Frágua d'Amor</i> v. 254)</p>
Pasagem de /r (kh)/ e /q/	
<p>a. Posição inicial rájeh (senhor)&gt; qacheh (Siyah Bazi) raneh (casa)&gt;qaneh; (Siyah Bazi) rod (próprio)&gt; qod; (Siyah Bazi) rordan (comer)&gt; qordan (Siyah Bazi)</p> <p>a. Posição média ára ( senhor)&gt; aqa (<i>Haj Nabil</i> p. 1)</p> <p>b. Posição final raart (roupa)&gt; raaqt; (Siyah Bazi) tabari (cozinhar) &gt; tabaqi (Siyah Bazi)</p>	<p>ver&gt;ber (<i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 254, 293) verdade&gt;berdade (<i>Auto da Natural Invenção</i> col 2.a-2.b) vintém&gt;bitém (<i>Auto da Natural Invenção</i> col 2.a-2.b) vontade&gt;bontade (<i>Auto da Natural Invenção</i> col. 2.a-2.b) vós&gt;bós (<i>Frágua d'Amor</i> v. 254) (<i>Prática de Oito Figuras</i> col 3.a-3.b), (<i>Natural Invenção</i> 2.a-2.b), (<i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 270, 285)</p> <p>b. Posição média cativa&lt;catiba; (<i>Natural Invenção</i> 2.a-2.b) (<i>Clérigo da Beira</i> v. 444) cova&gt;coba; (<i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 289) leva&gt;leba; (<i>Natural Invenção</i> 2.a-2.b) travessa&gt;trabessa (<i>Frágua d'Amor</i> v. 264) uva&gt;uba (<i>Frágua d'Amor</i> v. 256)</p>
Passagem de /r/ a /z/	Queda /a/
<p>a. Posição média firouz (nome)&gt;fizour</p>	<p>a. Posição inicial ainda&gt; inda; (<i>Frágua d'Amor</i> v. 263) acabar&gt; cabá; (<i>Natural Invenção</i> 2.a-2.b)</p>

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
Pasagem de /tch/ a /x/	acordada> cordada; ( <i>Frágua d'Amor</i> v. 276)
a. Posição inicial tchexm(olho)> xexm (Siyah Bazi) ( <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.16, 21, 64) tchehreh (cara)> xehreh (Siyah Bazi)	b. Posição final boa> bô ( <i>Nau d'Amores</i> , v.563)
Pasagem de /va/ a /ra/	Queda /e/
a. Posição inicial saar var ( senhor)> saar rar; ( <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 39)  b. Posição média távárex > tararex; ( <i>Abd.</i> p. 30)	a. Posição inicial estar> sá; ( <i>Dom Fernando</i> v. 1578, 1580, 1590, 1599, 1604, 1709) escrivão>scrivão; ( <i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 269)
Pasagem de /x/ a /s/	Queda /en/
a. Posição média tchaaxm(ok)> tchaasm ( <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.32, 43) b. Posição final rox (bem)> jos; ( <i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 37, 43)	a. Posição inicial enganar> ganhar; ( <i>Dom Fernando</i> v. 1616) entender > tender; ( <i>Dom Fernando</i> v. 1598)
Queda /r/	Queda /es/
a. Posição média Shohrat( a fama)> shohar; ( <i>Bakhshesh</i> , filme)	a. Posição inicial escrivão>crivão; ( <i>Frágua d'Amor</i> v. 284) escutar>cutá; ( <i>Natural Invenção</i> 2.a-2.b) ( <i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 273) espantado>sapantaro; ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 460)
Queda /t/	Queda /ex/
a. Posição final Shohrat ( a fama)> shohar ( <i>Bakhshesh</i> , filme)	a. Posição inicial excomungado > comungado; ( <i>Nau d'Amores</i> v. 601.605)

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
	Queda /i/
	a. Posição média <i>coitado</i> > <i>cotado</i> ( <i>Escrivães do Pelourinhov</i> , p. 243,249) <i>feio</i> > <i>feo</i> ; ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 490) <i>muito</i> > <i>muto</i> ; ( <i>Nau d'Amores</i> v. 566) ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 484)
	Queda /l/
	a. Posição final <i>Portugal</i> > <i>Purutugá</i> ; ( <i>Nau d'Amores</i> v. 563) <i>preguntais</i> > <i>puruguntá</i> ; ( <i>Frágua d'Amor</i> v. 250) ( <i>Prática de Oito Figuras</i> col 3.a)
	Queda /m/
	a. Posição final <i>assim</i> > <i>assi</i> ; ( <i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 293) <i>com</i> > <i>co</i> ; ( <i>Frágua d'Amor</i> v. 254) <i>homem</i> > <i>home</i> ; ( <i>Frágua d'Amor</i> v. 484) <i>mim</i> > <i>mi</i> ; ( <i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 266, 270) ( <i>Auto da Natural Invenção</i> col 2.a-2.b) ( <i>Clérigo da Beira</i> v. 444) <i>tuum</i> > <i>tuu</i> ; ( <i>Natural Invenção</i> col 2.a-2.b)
	Alteração consonântica /r/
	a. Posição média <i>terra</i> > <i>tera</i> ; ( <i>Nau d'Amores</i> v. 562) ( <i>Frágua d'Amor</i> v. 260) ( <i>Vicente Anes Joeira</i> v. 746) <i>barrete</i> > <i>barete</i> ; ( <i>Nau d'Amores</i> v. 546)

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
	Queda /r/
	a. Posição final achar>achá; <i>(Prática de Oito Figuras col. 3.a-3.b)</i> beber>beve; <i>(Clérigo da Beira v. 485)</i> casar>cassá; <i>(Frágua d'Amor v. 275)</i> chamar>chamá; <i>(Natural Invenção col 2.a-2.b)</i> comer>comê; <i>(Clérigo da Beira v. 484)</i> comprar>comprá; <i>(Natural Invenção col 2.a-2.b)</i> culpar>culpá; <i>(Natural Invenção col 2.a-2.b)</i> enforçar> frocá; <i>(Dom Fernando v. 162)</i> escutar>cutá; <i>(Natural Invenção 2.a-2.b)</i> folgar>frungá; <i>(Dom Fernando v. 1787)</i> furtar>frutá; <i>(Auto da Natural Invenção 2.a-2.b)</i> matar>matá; <i>(Auto da Natural Invenção 2.a-2.b)</i>
	a. Posição média mais>mai; <i>(Escrivães do Pelourinho. v. 248)</i> missa>misa; <i>(Clérigo da Beira v. 494)</i>
	Queda /u/
	a. Posição média Outro> otro; <i>(Auto da Natural Invenção 2.a-2.b)</i>
	Adição /a/
	a. Posição inicial lembrai>alembrai; <i>(Escrivães do Pelourinho v. 262)</i>

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
	<p>Adição /o/</p> <p>a. Posição final  deus&gt;roso;  (<i>Clérigo da Beira</i> v. 479)  dios&gt;doso;  (<i>Prática de Oito Figuras</i> 3.a-3.b)  mal&gt;malo;  (<i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 244, 294)  por vida&lt; puro vida;  (<i>Frágua d’Amor</i> v. 259)  por&gt;poro;  (<i>Frágua d’Amor</i> v. 250)  senhor&gt;senhor;  (<i>Clérigo da Beira</i> v. 493)</p> <p>Adição /e/</p> <p>a. Posição final  chover&gt;chovere;  (<i>Clérigo da Beira</i> v. 499,500)  mulhere&gt;muire;  (<i>Clérigo da Beira</i> v. 489,497)  três&gt;treze;  (<i>Prática de Oito Figuras</i> 3.a-3.b)</p>
Trocadilhos e palavras inventadas	Altração da palavra para outra
<p>a. Completamente  bástan.shenas(arqueologista) &gt;baastani.shenas;  (Siyah Bazi)  hefz (proteger)&gt; nesf (meio)  (<i>Abd.</i> p. 30)  hefz (proteger)&gt; haabs (prisão);  (<i>Bakhshesh</i>, filme)  Maanutcher rán ( o senhor Maanucher)&gt;  murtche raar rán;  (<i>Abd.</i> p. 27)  pajlowisca (palavra russa)&gt; patchedoista;  (<i>Abd.</i> p. 32)  rás.te.gáry ( fazer o pedido de casamento)&gt;  rák.tu.saary ( o chão em cima da cabeça);  (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 17)  sáldat(militar)&gt; saalár(carniceiro);  (<i>Abd.</i> p. 29)  tashrifát(celebração)&gt; taxt.ha;  (<i>Abd.</i> p. 35)</p> <p>b. Duas sílabas finais  Saa.lá.maar (saúde)&gt; saa.má.vaaar  (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.39, 55, 62)  E.li.yás (nome)&gt; El.naz (nome);  (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p. 36)</p>	<p>amargurado&gt;morgurado;  (<i>Nau d’Amores</i> v. 597)  comprador&gt;coufradoro;  (<i>Natural Invenção</i> 2.a-2.b)  é&gt;sá;  (<i>Clérigo da Beira</i> v. 485)  es&gt;sá;  (<i>Frágua d’Amor</i> v. 484)  esconder&gt;acondê;  (<i>Prática de Oito Figuras</i>, 3.a)  escutar&gt; sercutar;  (<i>Escrivães do Pelourinho</i> v. 272)  escrita&gt;sacritada;  (<i>Escrivães do Pelourinho</i> 315)  enforçar&gt; frocá;  (<i>Dom Fernando</i> v. 162)  folgar&gt;frungá;  (<i>Dom Fernando</i> v. 1787)  galinha&gt;galia;  (<i>Prática de Oito Figuras</i> 3.a-3.b)  mastro&gt;masso;  (<i>Nau d’Amores</i> v. 605)  melancólio&gt;manacórea;  (<i>Nau d’Amores</i> v. 605)  pombos&gt;pombio;</p>

Teatro Tradicional Iraniano – Siyah Bazi	Teatro Clássico Português
<p>Taas.vir (imagem)&gt; taa.fsir (interpretação); (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.31)</p> <p>c. Lugar das letras arbab (senhor)&gt; abrab; (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.17, 18,22,24,31, 48, 68)</p>	<p>(<i>Prática de Oito Figuras</i> 3.a-3.b) pobre&gt;porve; (<i>Clérigo da Beira</i> v. 488) sanctificetur&gt;saticeto; (<i>Natural Invenção</i> 2.a-2.b) sois&gt;sentai; (<i>Escrivães do Pelourinho</i> 269) sou&gt; sá ; (<i>Frágua d’Amor</i> v. 283)</p>
Plurais errados	Erros de género
<p>árrayan (senhores)&gt; árrayanat; (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.37) ranoman (senhoras)&gt; khamomjat; (<i>Amîr Arsalan-e Namdar</i> p.37)</p>	<p>lavrada&gt;labrodo; (<i>Frágua d’Amor</i> v. 299) longa&gt;longo; (<i>Clérigo da Beira</i> v. 494) madura&gt;maduro; (<i>Frágua d’Amor</i> v. 256) pelo&gt;pela; (<i>Frágua d’Amor</i> v. 269) preto&gt;preta; (<i>Frágua d’Amor</i> v. 264)</p>

## **Dificuldades linguísticas**

No que diz respeito à comunicação entre o Negro e as outras figuras, verificam-se diferentes níveis de obstáculos à sua fluidez:

### **O Negro não percebe bem**

Os erros linguísticos do Negro são muitas vezes o resultado da sua má compreensão. Existem alguns vocábulos que ele não pode pronunciar bem porque também não os compreende. Por vezes, ele fala com algumas personagens que têm um sotaque particular, motivo pelo qual ele não as percebe, como por exemplo o soldado russo na peça *Haji Nabil*. Quando tenta repeti-las, o resultado é uma outra palavra nova, ou que existe com outro significado. O Negro iraniano envolve-se neste tipo de situação. Um bom exemplo observa-se quando o Negro está a aprender russo em *Mirza Abd Ol Tamaâ*:

MIRZA: quando entrares, diz tavarish (Olá)  
NEGRO: tagharesh (panelão)  
MIRZA: Não é tagharesh, é tavarish  
NEGRO: tagharesh  
MIRZA: depois de olá, diga pajaluista (por favor)  
NEGRO: pache (coxa) dowista  
MIRZA: que dizes!!  
(*Mirza Abd ol Támaâ*, p. 30)

### **Os outros não o compreendem**

Outra situação surge quando os outros não percebem o que o Negro está a dizer. Neste caso, geralmente o Negro tem dificuldades na pronúncia. Ele tenta dizer uma palavra, embora não seja capaz de a pronunciar bem. Existem alguns fonemas particulares que ele não consegue pronunciar. Este aspecto remonta à sua origem africana - o Negro português é um estrangeiro africano que já vive há muito tempo em Portugal, compreendendo relativamente bem o que outras figuras lhe dizem.

Uma outra situação cômica é gerada quando o Negro tem um ouvinte, que ainda não está habituado ao seu sotaque. No início do *Auto das Regateiras*, a figura de Velha não pode compreender o que a negra está a dizer, pelo que a filha Beatriz faz a “tradução”:

NEGRA: A boso sempre sá graia  
VELHA: Ui! que diz ela? que diz?  
BEATRIZ: Diz que palrais como gralha  
(*Regateiras* v. 40-42)

Esta acção de traduzir o que o Negro diz por outra figura, que serve de intermediária, lembra o mestre (marionetista) que faz a tradução da língua peculiar do seu boneco negro, quer no teatro dos “robertos” em Portugal quer no teatro *Kheymeh shab Bazi* iraniano.

A produção do cómico proporcionada pela suposta incapacidade de o Negro entender o português e vice-versa é levada a um nível mais complexo de utilização da “língua de Negro” no mesmo texto, quando o Pai do Noivo pensa que para se fazer entender pela Negra terá de ele mesmo falar “à negro”<sup>59</sup>:

PERO VAZ: Quanto ano Portugal?  
VELHA: Não é ela tão salvagem  
falai-lhe vossa linguagem  
inda qu’ela fale mal.  
PERO VAZ: Quanto ano? Não tender?  
NEGRA: Bosso tem grande boroço.  
PERO VAZ: Como chamar terra vosso?  
NEGRA: Terra meu nunca saber  
  
pera que bosso perguntá  
esse cousa nunca ouvir.  
PERO VAZ: Quantos filho vós parir?  
NEGRA: Dosso, três, quatro juntá.  
PERO VAZ: A bosso tem inda dente?  
VELHA: Ainda tem os queixais  
eh moça vós que lh’olhais?  
PERO VAZ: Comer bem santar valente?  
VELHA: Quant’a disso não na há i mais.

É de salientar que este exemplo é o único que dá uma informação física sobre a idade e a condição dos dentes da criada, quando o pai do noivo lhe pergunta: “A boso tem inda dente?” (*Regateiras* col 7a-7b). Maria Pimentel faz uma leitura deste episódio ligada à situação social dos negros:

---

<sup>59</sup> Na comédia *Floresta d’Enganos*, de Gil Vicente, um Doutor, vítima de um engano, vê-se obrigado a disfarçar-se de negra e a adoptar o modo de falar correspondente a essa figura, utilizando os traços convencionais da língua teatral.



No acto de compra de um escravo procedia-se sempre a um exame das condições físicas, estabelecendo-se uma relação entre o número de dentes que possuía e a sua idade. Isto demonstra bem que o escravo era, essencialmente, considerado como uma mercadoria animal, [...] (2013:166).

No teatro, a falta de dentes de Luzia não deixa a Velha perceber o que Luzia diz. Também aqui a escrava é sujeita a maus tratos - “Cadela quês ir por ... /O vosso palrar é de pega/vós provarêis o toucinho...” - e apelidada de “cadela”. “A mim frugá boso matá/boso sempre bradá bradá/cadela, cadela, cadela/bendê-me pera Castela.”

Geralmente, os Negros do teatro iraniano e português têm dificuldades em construir frases correctas, embora este traço se observe mais nas peças portuguesas, tal como

NEGRO: Basião nunca ganhar> a forma correcta> Bastião nunca engana  
[...] a mim nunca negro novo> a forma correcta> eu não sou um negro novo  
(*Dom Fernando* v. 1615-1625)

NEGRA: A mim frugá boso matá> a forma correcta> eu folgo, vós matais.  
(*Regateiras* f. 2a)

Porém, o Negro iraniano, exceto na peça *Haji Nabil*, fala sempre de modo correcto, usando os tempos verbais apropriados. O Negro Firouz diz: “sim, pois não senhor entende, os ouvidos é bom, a compreensão pouco” (*Haj Nabil* p.55)<sup>60</sup>; a forma correcta seria: “sim senhor, pois o senhor não entende, os ouvidos são bons, mas a compreensão é pouca”.

### **Comparação linguística**

Paul Teyssier (2005, p.295-300) elabora uma lista de características linguísticas baseadas nos traços fonéticos particulares da língua do negro. Ramos Tinhorão (1988) constrói uma estrutura para encontrar contribuições de palavras africanas na língua portuguesa. Também João Nqueca (2013) as utiliza na sua dissertação de mestrado, referindo-se a ambos os investigadores. Porém, ainda não existe uma comparação entre a língua do negro em concreto “no teatro clássico português século XVI” e a língua de *Kakai*.

---

60 Tradução minha

No quadro da Comparação Linguística (pp. 81-89) pode ver-se que o Negro português tem mais ocorrência de queda de vogal em posição média e de queda final de fonemas. Na língua do Negro iraniano não abundam muitas quedas de letras, embora existam, e o fenómeno da incorrecção assenta mais em trocadilhos. O Negro Português comete erros quanto ao género, mas a sua versão iraniana não enfrenta esta dificuldade porque a língua persa não tem artigos nem género. O Negro português conjuga os verbos na forma infinitiva e o Negro iraniano conjuga-os na forma passada ou na terceira pessoa, para produzir o mesmo efeito de erro morfo-sintáctico. No total, os erros do Negro português são mais numerosos do que os do Negro iraniano. Quer seja um criado quer seja um príncipe, o Negro português é um estrangeiro incapaz de falar português padrão da época. Ele está consciente da sua ignorância linguística:

NEGRO: mas a mi ( eu) fala guiné.  
 Se a mi (eu) negro falai (falo)  
 a mi (eu) branco para qué?  
 Se fala meu é negregado ( de negro)...  
 (*Frágua d'Amor* v. 472-475)

O exemplo mais evidente deste caso é o Negro do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Ele nem fala nem escreve correctamente, por isso paga a um escrivão para escrever a sua carta:

ESCRIVÃO: ou que queres tu fazer?  
 NEGRO: Querer sacreber. (escrever)  
 Secutar (Escutar) boso (vossa) mercê  
 e deixar a mi(mim)fazer.[...]  
 NEGRO: ora fazê (fazer) bem cerrado  
 ora faz o sobrequito(sobrescrito)  
 pera bai (vai) bem sacritada.(escrita), [...]  
 (*Escrivães do Pelourinho* v. . 270-305)

O Negro do teatro clássico português faz erros fonéticos e gramaticais repetidamente, por isso é que essa maneira de falar, após várias repetições, acaba por criar uma estrutura definida. Apesar dos vários erros, o leitor dessas peças vai habituar-se a escutar e a compreender “a língua da figura de Negro”.

Vem um Negro de Beni e diz: Quere (*erro da forma do verbo*) boso (*mudança fonética*) que mi (*erro de pronome*) bai (*alteração da consoante*) buscaro (*erro de conjugação*) poco de venturo (*erro de género*) / que a mi (*erro de pronome*) namoraro (*queda da letra*) sai (*erro de verbo*) / de moça casa sua pai / que tem

saia verde escuro / firalga (*mudança fonética*) masa que gavião / tem boquinho (*erro de género*) tam sentira (*mudança fonética*) / eu chamar ele minho (*erro de género*) vira (*mudança fonética*) / e ele (*erro de género*) chama-mo cão./ A mi (*erro de pronome*) dai ele romão. (*Nau d'Amores*. v. . 525-535)

Porém, no caso do Negro iraniano, a questão de um criado africano que naturalmente não consegue comunicar correctamente em persa já não surge no mesmo nível nas peças modernas. Como é visível na tabela acima, os seus erros não se repetem do mesmo modo que os da sua versão portuguesa. Os erros parecem mais improvisados, tendo um objectivo humorístico e parece tomar uma direcção oposta à da sua versão portuguesa. Hoje em dia, o Negro do teatro fala fluentemente em persa e até faz trocadilhos e inventa palavras com as novos significados. Podem-se referir vários exemplos, tais como:

### **Bakhshesh**

O Negro e o seu patrão decidem dormir na rua porque não têm dinheiro para arrendar um quarto. A certa altura, um velho chega e não lhes permite dormirem na rua:

VELHO: Ó meus queridos, sois estrangeiros, não conheceis ninguém nesta cidade, mas dormir na rua é má atitude (*kerahat dashtan*).

NEGRO *diz ao jovem*: Olha agora para se dormir na rua também se deve pagar a renda (*kerayeh*)<sup>61</sup>  
(*Bakhshesh*, filme, min.04:35-04:39)

O Negro ouve *Kerayeh* (a renda) em vez da *kerahat*. Neste trocadilho, o Negro refere-se à crise do crescimento da renda nas casas de Teerão da época.

### **Mirza Abd ol Tamaâ:**

*Mirza ordena ao Negro Zomorod que vá à base militar do general russo Paparly para lhe dar uma mensagem.*

MIRZA: Conheces o Musieur?

ZOMOROD: Musieur?

MIRZA: Sim, o comandante dos soldados (**Sarbaz.ha**)

ZOMOROD: O comandante dos carniceros! (**salakh.ha**)<sup>62</sup>  
(*Mirza Abd ol Tamaâ*, p. 29)

---

61 Tradução minha.

Video da cena em <<https://www.youtube.com/watch?v=OnL7vDV1i4g&t=348s>>

62 Tradução minha.

Neste caso, o Negro refere-se à extrema violência dos soldados russos que tinham ocupado o Irão na década de 1940.

**Amîr Arsalan e Namdar:**

**Pai de Amîr Arsalan** (está a falar com o seu filho): ó meu filho, a cabeça da noiva deve valer mais a pena que o corpo ( saresh be **tanesh** bi arzeh = deve ser bem-educada)

**Negro:** sim, tal como a sua cabeça vale mais do que o seu fundo (refere uma pessoa ignorante) Saresh be tanesh biarzeh> saresh be tahesh biarzeh<sup>63</sup>

Nesta conversa o Negro, refere que o rei é pior do que os outros. Geralmente, os patrões iranianos não eram bem-educados. Não estudavam nem trabalhavam. Segundo as tradições, eram apenas herdeiros. Assim, nesta conversa, o Negro refere-se à distribuição injusta da riqueza e do poder na sociedade iraniana.

---

63 Tradução minha.

## **V. A figura teatral do Negro no presente**

Sem dúvida, qualquer mudança de uma forma teatral afectaria os seus elementos, incluindo as figuras. O desaparecimento da figura de Negro nas representações iranianas relacionou-se com a perda da importância do teatro tradicional iraniano. Talvez a mesma situação se tenha verificado em Portugal cujo teatro clássico tem vindo a perder o seu lugar entre a nova geração. A morte de uma forma teatral pode acontecer quando a nova geração perde as suas ligações com o teatro. Hoje, a nova geração procura novas formas teatrais mais relacionadas com a tecnologia. Todas as formas teatrais precisam de actualização.

No que toca à situação de teatro clássico português do século XVI como forma que guarda muitas informações sobre a cultura e tradição do povo naquela altura, existem várias instituições que o estudam. O Centro de Estudos de Teatro da Faculdade Letras organiza várias investigações, conferências, seminários académicos e publicações sobre o tema. Para além dos documentos para a História do teatro em Portugal que se podem encontrar na página HTPOnline, existe igualmente uma página online de Teatro dos Autores Portugueses do séc XVI, que disponibiliza edições críticas das obras teatrais quinhentistas. Finalmente, na CETbase, um sistema de informação sobre teatro em Portugal organizado pelos investigadores do Centro de Estudos de Teatro, pode encontrar-se informação sobre os espectáculos realizados a partir de textos de teatro clássico português. Àcerca de algumas peças portuguesas utilizadas neste trabalho, encontrei o registo de dados na CETbase, alguns contêm o nome do actor da figura de Negro e outras não.

Após uma breve consulta da base de dados, entende-se que o número de peças que contém a figura de Negro é reduzido, tendo particular incidência nos autos de Gil Vicente. Talvez existam outras representações desconhecidas que ainda não estão registadas no CETbase. Embora, pelo que pude averiguar, a presença do Negro no palco seja rara, com alguma excepção no teatro de revista.

PEÇAS REPRESENTADAS (CETbase)

Título	Autor	Data de estreia	Companhia	Actor do Negro
Auto da Natural Invenção	António Ribeiro Chiado	12/05/1996	Centro Dramático de Évora	José Carlos Faria
Clérigo	Anrique da Mota	2005	VicenTeatro	
Clérigo da Beira	Gil Vicente	07/01/1972	Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro	
Clérigo da Beira	Gil Vicente	08/06/2002	Teatro das Beiras	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	1966	Grupo de Teatro de Letras	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	1966	Teatro Universitário do Porto	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	1987	Teatro Ibérico	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	1997	Pequeno Teatro	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	2003	Cão Danado & Companhia	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	2004	Companhia do Jogo	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	2005	A Bruxa Teatro	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	1984 (Fevereiro)	[café-teatro] O Realejo	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	02/07/1991	CRINABEL – Teatro	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	27/10/1991	A Barraca	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	07/1992	Centro Dramático de Évora	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	29/04/1994	Teatro do Nordeste	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	19/11/1998	A Escola da Noite	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	12/11/1999	Centro Dramático de Évora	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	05/04/2003	A Escola da Noite	

Título	Autor	Data de estreia	Companhia	Actor do Negro
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	16/07/2004	Teatro do Noroeste	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	05/12/2008	Teatro Língua	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	23/11/2010	Rui Viola Produções	
Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	12/05/2011	Theatro Club - Póvoa de Lanhoso, Centro de Criatividade da Póvoa do Lanhoso, APACEPE Associação dos Produtores de Artes Cénicas de Pernambuco.	
Regateiras	António Ribeiro Chiado	1989	Teatro Experimental de Cascais Teatro Monte Estoril	
Vicente Anes Joeira	Anónimo	1983 (Outubro)	Teatro Nacional D. Maria II	Barroso Lopes

Apesar de o teatro clássico português ter lugar nos *curricula* escolares, muitos jovens são mais atraídos pelas formas modernas das representações. Valha como exemplo o caso do FATAL (Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa), onde os estudantes universitários têm a oportunidade de apresentarem espectáculos por si concebidos. Nas edições de 2016 e 2017, não havia nenhuma peça de séculos passados.

A mesma situação se encontra no Irão. No que respeita à Poesia clássica: a nova geração está a perder a sua ligação com a literatura. No teatro, igualmente, os alunos têm mais interesse no teatro ocidental.

A história passada e a situação presente da figura de Negro do teatro tradicional iraniano talvez sirva como uma metodologia, ajudando a conhecer os pontos fortes do teatro clássico português. A época áurea do teatro tradicional iraniano remonta ao século XIX, durante a dinastia de Qajar. Tekiyeh Dowlat<sup>64</sup> (literalmente, o apoio do estado), a maior sala de teatro redonda e aberta na história do Irão, foi construída naquela altura. Neste teatro foram representados inúmeros espetáculos de formas tradicionais. A mudança de poder do Qajar para o pahlavi reflectiu-se no âmbito do teatro, sobretudo nas formas teatrais do teatro tradicional iraniano. Após a chegada da dinastia Pahlavi, a sala foi substituída pelo edifício do banco central.



*Tekiyeh Dowlat*, do pintor iraniano Mohammad Ghaffari (1847-1940), mais conhecido como Kamal-ol-Molk

---

<sup>64</sup> Este teatro real, construído em 1868, na era de Nasser al-Din Shah Qajar; foi demolido em 1947 para se construir a sede do Banco Nacional em Teerão. Ver <[https://en.wikipedia.org/wiki/Tekyeh\\_Dowlat](https://en.wikipedia.org/wiki/Tekyeh_Dowlat)>.



O fim da dinastia Qajar era o fim da vida dos criados e actores da corte que eram integrados no corpo das representações. A abertura das salas de teatro comerciais foi o início da crise do teatro tradicional. As representações nas salas da rua Lale Zar<sup>65</sup>, uma das mais antigas ruas de Teerão, tinham um papel semelhante à das revistas representadas nas salas do Parque Mayer em Portugal.

Por outro lado, as décadas 60 e 70 coincidiram com o regresso dos primeiros bolseiros iranianos ao Irão. A primeira geração do teatro moderno ocidental regressou da Rússia e França, onde conheceram Stanislavski e Molière. Assim sendo, mais tarde as comédias francesas e russas substituíram as formas tradicionais. Os espetáculos dos escritores modernos foram encenados, quer os iranianos quer os estrangeiros. A abertura do edifício do Teatro da cidade e a Faculdade das Artes Dramáticas decorreram entre os anos 1965-70. Porém, o teatro tradicional não era capaz de competir com o teatro moderno, pelo que começou a desaparecer, embora a situação das figuras das formas tradicionais fosse influenciada pelas mudanças. As representações dos haréns desapareceram e a figura de Negro ficou também em risco de desaparecer.

As celebrações internacionais da Arte Xiraz<sup>66</sup> (1966 -1977) foram uma das razões do renascimento do teatro tradicional iraniano. Os artistas convidados para o festival viam vários rituais e tradições de proveniência persa decorridas nas aldeias. Os testemunhos de Peter Brook e Grotowski publicados no livro *There are no secrets* chamaram a atenção dos investigadores e professores universitários para as formas teatrais iranianas esquecidas. Porém, a entrada de teatro tradicional iraniano no palco ocidental não podia sobreviver, embora desse a oportunidade de ser vista e analisada por investigadores. Bahram Beyzai<sup>67</sup> é um dos estudiosos que reuniram muitas referências desconhecidas sobre as formas de teatro tradicional. O seu livro *A história do espetáculo no Irão* tem, até hoje, um lugar importante nas disciplinas académicas dos centros de estudos de teatro no Irão.

---

65 Ver artigo em Iran Review no endereço <<http://www.iranreview.org/content/Documents/Lalezar-Street-Champs-%C3%89lys%C3%A9s-of-Iran.htm>>

66 Ver Xiraz-Persepolis Festival of Arts em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Xiraz\\_Arts\\_Festival](https://en.wikipedia.org/wiki/Xiraz_Arts_Festival)>.

67 Ver artigo em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Bahram\\_Beyzai](https://en.wikipedia.org/wiki/Bahram_Beyzai)>

Naquela altura, existiam diversos actores da figura de Negro que sobreviviam através de representações populares, motivo pelo qual a figura de Negro sobreviveu até aos nossos dias. Finalmente, Fath Ali Beigy foi um importante professor da universidade, que propôs a abertura de uma disciplina sobre o teatro tradicional iraniano. Hoje em dia, encontra-se a nova geração de escritores, encenadores e actores que tentam actualizar as formas e normas de teatro tradicional iraniano. Desde 2011, podem encontrar-se vários artigos sobre o teatro tradicional iraniano publicados na revista “Espetáculo”, a revista profissional do estado.

No início dos anos da revolução iraniana 1978, a situação do teatro tradicional iraniano piorou. A acção do novo estado, chamada “Revolução cultural”, impôs várias proibições sobre a dança, música, presença das mulheres no palco e temas imorais. Muitas companhias de teatro fecharam devido à ausência do público ou à dura censura. A lâmina implacável da censura não fazia diferenças. O Negro foi censurado muitas vezes pelas suas piadas críticas e a cor vermelha do seu traje.

Apesar do quase desaparecimento do teatro tradicional nas décadas de 80 e 90, o Negro Iraniano regressou ao palco. Hoje em dia, existem vários festivais que têm como objectivo a divulgação das atividades ligadas ao teatro tradicional iraniano. O festival internacional de teatro tradicional é um evento com o objectivo de investigação, registo e divulgação das tradições e rituais performativos do Irão e do mundo, decorrendo a cada dois anos no mês de Agosto em Teerão.<sup>68</sup> A comissão do festival define um tema central, sendo que no ano de 2015 o **Siyah Bazi** foi o escolhido. Instituições como o Centro de Estudos de Teatro Tradicional iraniano, dirigido por investigadores universitários, tais como Mohamed Hossein Naserbakht, Davoud Fath Ali Beigy e Mehdi Saffary organizam também conferências, seminários e publicações sobre o teatro tradicional.

Preparei uma lista das causas, debilidades e sugestões relacionadas com o estado de teatro clássico português. É importante mencionar que esta lista foi criada após dois anos de estar a viver em Lisboa, estando, portanto, ainda por actualizar:

---

68 Ver o artigo “17th Festival of Ritual and Traditional Plays in Tehran”, 2015, PressTV, em <<http://www.presstv.com/Detail/2015/09/14/429137/Festival-Ritual-Traditional-Plays-Tehran>>

## **1. Ausência da figura complementar**

O desenvolvimento do Negro depende do tempo em que este está no palco. As cenas da figura de Negro têm capacidade de originar até uma peça completa. O desenvolvimento das cenas relaciona-se com as figuras que fazem parte da cena. O Negro português tem todos aspectos da identificação de uma personagem, tais como profissão, estatuto social e emocional. Assim, esta figura pode até chegar a ser uma personagem principal no teatro. Ele não é apenas uma figura de comédia. Porém, não tem ainda o apoio de uma figura complementar. Apesar de falar com outras figuras, ele ainda é uma figura solitária. Encontram-se várias figuras que comunicam com o Negro, embora as conversas não se complexifiquem. A relação textual e literária do Negro com outras figuras precisa de mais desenvolvimento. A personagem mais desenvolvida do teatro antigo português é mestre Tomé do *Auto de Vicente Anes Joeira*, que comunica com duas personagens (Gonçalo e Vicente) ao mesmo tempo. A sua conversa desenrola-se mais do que a de outros Negros. O Negro da *Frágua d'Amor* fala com Jupiter, Copito e Vénus, mas tem o que o perturba é ainda um problema pessoal. A relação de mestre Tomé com o seu aluno (Gonçalo) é mais estabelecida.

## **2. As técnicas de interpretação da figura de Negro**

A interpretação da figura de Negro português no seu tempo é desconhecida. O actor desta figura confronta-se com várias questões. Ele não tem tempo suficiente para desenvolver a sua personagem. Não há muitas referências sobre o vestuário, os movimentos e as canções desta figura. Hoje em dia, o que é mais importante é a qualidade de interpretação do actor do Negro, já que esta figura progrediu e foram criadas diversas técnicas de interpretação. Neste caso, o Negro iraniano cria humor verbal através de uma técnica de utilização de fórmulas linguísticas específicas, que talvez também tenham existido nas peças vicentinas, mas que ainda estão por descobrir e estudar. Nesta secção, após traduzir a lista das *técnicas da interpretação do Negro* reunida pelo Fath Ali Beigy, irei tentar descrever de que modo a figura de Negro pode ser descrito através da comparação com a figura iraniana.

## **Repetições**

Uma palavra ou frase, repetida mais do que uma vez produz o riso. O Negro não diz tudo que quer dizer de uma vez. A sua maneira de falar cria suspense no patrão. Assim, ao longo de uma conversa, a figura complementar (neste caso o patrão) escuta o Negro e, para descobrir o sentido das suas palavras, repete tudo o que ele diz, até que o Negro completa o que está a dizer. Porém o Negro nunca chega ao fim. É de salientar que para criar repetição mediante “ responder e perguntar” é necessário que o patrão tenha a colaboração do Negro ou inverso.

[...] PATRÃO: cuida-te. No caminho de regresso, não digas nada à menina  
NEGRO: não te preocupes, não direi nada sobre o seu casamento  
PATRÃO: muito bem, trá-la para casa. Eu explico-lhe.  
NEGRO: ok, direi algo muito interessante para que ela regresse mais rápido  
PATRÃO: o que é que vais a dizer?  
NEGRO: digo, oi Farangis, dá-me um presente  
PATRÃO: dá-me um presente?  
NEGRO: uma boa notícia  
PATRÃO: uma boa notícia?  
NEGRO: não podes imaginar algo melhor do que essa notícia  
PATRÃO: não podes imaginar algo melhor?  
NEGRO: pois, ela perguntará o que e que passa?  
PATRÃO: perguntará o que e que passa?  
NEGRO: E então respondo-lhe: desculpa, o teu pai está morto  
PATRÃO: muito bem, o teu pai está mo...!!! que dizes, ó idiota?  
(Anónimo. Exemplo da lista *Fat Ali Beigy*)

## **Trocadilhos misturados com as repetições:**

Esta técnica é uma mistura da técnica da repetição com o trocadilho das palavras. Quando a figura complementar (aqui, o patrão) está a falar o Negro interrompe-o e para o apoiar repete o que o patrão está a dizer. Deste modo, o Negro ao mesmo tempo que critica provoca o riso. Nesta situação o patrão deve repetir o erro do Negro e rapidamente ficar surpreendo. A repetição da palavra trocada “enganamo-nos” pelo mesmo patrão é uma confirmação da sua personalidade mentirosa.

## **Exemplo do teatro Siyah Bazi:**

*Patrão está a lutar com alguém e Negro entra.*  
PATRÃO (com outro): batemos (kotak mizanim) muito bem.  
NEGRO: Com certeza, enganamo-nos (kalak mizanim) muito bem.  
PATRÃO: sim, com certeza, enganamo-nos muit....!! o que é que estas a dizer?  
Falaste outra vez ao contrário!!! (Anónimo. Exemplo da lista *Fat Ali Beigy*)

### Exemplo do Teatro Clássico Português:

Procurarei agora fazer corresponder estas técnicas a exemplos do teatro clássico português. Esta correspondência necessitará de algumas improvisações no aspeto literário. A repetição, em particular no caso da personagem Negro, que não conseguia falar bem, talvez seja inevitável. Talvez os actores portugueses do século XVI improvisassem várias técnicas sem as registar. Na *Frágua d'Amor*, quando Jupiter está a cantar, o actor da figura de Negro pode entrar no palco (v. 410). O Negro está contente por encontrar a Frágua. Assim, uma das formas de expressão da sua felicidade seria cantar depois de Júpiter. O actor do Negro deve repetir tudo que Júpiter diz rapidamente. É de salientar que o Negro deve continuar a falar na língua de Negro, não conseguindo pronunciar bem as palavras nem em português nem em castelhano. A sua dificuldade linguística, misturada com a técnica da repetição, poderia produzir o riso, sobretudo no momento em que Júpiter muda de assunto (v. 420). Esta pausa, após muitas repetições, produzirá mais riso.

[...] JUPITER: Hombre muy ancho pesado

N: Hombre **muie**> (queda /y/ e adiciona /ie/) ancho **pesaro**> (passagem de /d/ a /r/)

JUPITER: como fuere refundido

NEGRO: como **fue**> (queda /re/) **refurido**> (queda /n/ e passagem de /d/ a /r/)

JUPITER: en la Fragua de Copido

NEGRO: en la Fragua de **Copiro**> (passagem de /d/ a /r/)

JUPITER: tornará muy delicado

NEGRO: **tornar**> (usa verbo na forma indefinitiva) **muie**> (queda /y/ e adiciona /ie/) delicado

JUPITER: y el viejo remoecido.

NEGRO: y el **vielho**> (passagem de /j/ a /lh/) **emoecido**> (queda /e/ inicial)

JUPITER: Negra mucho denegrida<sup>410</sup>

NEGRO: **Negro**> (faz erro género) mucho> (enegrida> (queda /d/ inicial)

JUPITER: si blanca quisiere ser

NEGRO: si **vlanca**> (passagem de /b/ a /v/) querer> (usa o verbo na forma indefinitiva) sá> (muda a palavra)

JUPITER: o pera parda mujer

NEGRO: o **pero**> (passagem de /a/ a /o/) parda muier> (queda /j/)

JUPITER: moza alba gentil garrida

NEGRO: moza alba **gentir rar**> (passagem de /l/ a /r/, /g/ de /r/)

JUPITER: todo se puede hacer.

NEGRO: **toro**> (passagem de /d/ a /r/) se puede **acer** (queda /h/). Faze-me branco rogo-te homem

Júpiter fica surpreso com a maneira de falar do Negro, por isso imita o Negro com espanto. É ainda de salientar que Júpiter pode falar com sotaque castelhano. Esta situação inversa produz ainda mais riso.

Faze-me **blanco** (passagem de /r/ a /l/) rogo-te **hombre**> (passagem de /em/ a /bre/)

NEGRO: asinha logo logo logo

JUPITER: asinha logo logo logo?

NEGRO: mandai logo acendere fogo

JUPITER: mandai logo ecendere> (passagem de /e/ a /a/) fogo?

NEGRO: e minha nariz feito bem

JUPITER: e minha nariz feito bien> (passagem de /e/ a /ien/)?

NEGRO: e faze-me beíça delgada te rogo.

JUPITER: e faze-me beíça delgada te rogo.? Mirad! quién comenzará en un negro tal labor.

NEGRO: Quem te manda a vós falá

mi fala com deos d'amor

que farmoso ma fará.

(*Frágua d'Amor* v. . 410-440)

#### **“Tenho / Tenho” ou perguntar e responder:**

O Negro faz várias perguntas. O patrão responde a todas afirmativamente sem pensar, até que no fim a sua resposta deve ser negativa, mas ele não precebe e responde outra vez afirmativamente.

NEGRO: o dinheiro?

SENHOR: tenho

NEGRO: riqueza?

SENHOR: tenho

NEGRO: propriedade?

SENHOR: tenho

NEGRO: glória?

SENHOR: tenho

NEGRO: poder?

SENHOR: tenho

NEGRO: doença

SENHOR: tenho...! que..não tenho doença.

Nesta técnica, o elemento imprescindível é a posição do Negro relativamente ao patrão. O Negro questiona sempre. É uma situação irónica: um servo a questionar o seu patrão. Talvez mestre Tomé sirva neste exemplo:

Vai-se e diz o NEGRO: Quero acabar ensinar.

GONÇALO: Que comece d'engordar

eu nam sam gordo fartura.

NEGRO: **Quero acabar ansinar.** (Nesta frase o actor do Negro pode usar a técnica da repetição para desenvolver a sua conversa com Gonçalo. Esta frase pode ser repetida muitas vezes no corpo da conversa.)

GONÇALO: Boa estará a cura  
feita de vosso mandar.

NEGRO: **Quero acabar ansinar,** Que sentar tu dizendo? (A partir daqui pode usar a técnica de perguntar “tenho, tenho”)

GONÇALO: E eu que demo hei de dizer?

NEGRO: **Que sentar tu dizendo**

GONÇALO: **E eu que demo hei de dizer?**

NEGRO: **Ora** ...sus comesar a beber.

GONÇALO: **Eu,...!**

NEGRO: Ora ...sus comesar a beber.

GONÇALO: Eu! negro, ...

NEGRO: **comesar a beber.**

GONÇALO: **nam t’entendo,** nem entendo teu saber.

NEGRO: Ora sus sentar calado

toma um pouco tormentina.

GONÇALO: Que saiba a Salve Regina

isso é bem escusado.

NEGRO: E co erba doradinha

fará muito bô mezinha

para que te dê dor de casado.

(*Vicente Anes Joeira. v. 815-830*)

**As situações tristes ou emocionais** são o ponto fraco da figura complementar. Nesta técnica, o Negro, ao aperceber-se desse ponto fraco, repete-o.

### **Exemplo 1 do teatro Siyah Bazi**

Quando o Velho ouve que o seu amigo já está morto, começa a chorar. Mais tarde, cada vez que o Velho quer falar, o Negro lembra-se dessa notícia. Assim, o Velho está sempre a chorar. Neste exercício os actores precisam de uma cena longa e de uma terceira figura.

### **Exemplo 2 do teatro Siyah Bazi**

NEGRO (está a falar com o rei): *Teimour* está apaixonado por essa rapariga, mas a rapariga não gosta dele.

REI: sim, e depois?

NEGRO: depois *Teimour* está apaixonado por essa rapariga, mas a rapariga não gosta dele.

REI: sim, percebi, já disseste isso, o resto...

NEGRO: então, *Teimour* está apaixonado por essa rapariga, mas a rapariga não gosta dele.

REI: percebi, *Teimour* está apaixonado por essa rapariga, mas a rapariga não gosta dele, mas diz-me o resto

NEGRO: sim, esrou dizer que *Teimour* está apaixonado por rapariga, mas a rapariga não gosta dele.

No fim, a personagem secundária (neste caso, o rei) muda de assunto porque está cansado desta repetição. Estas situações podem acontecer em qualquer peça. Dependendo do contexto, o Negro deve responder ou explicar algo. Ele pode expandir a sua explicação até que as outras figuras fiquem cansadas.

### **Exemplo 3 do teatro clássico português**

Na Frágua d' Amor encontrei um exemplo:

JUPITER: Cómo quieres tú hacerte?

O Negro pode pensar muito, talvez ainda não saiba qual a melhor cor ou talvez esteja tão feliz que esqueça o que quer dizer.

NEGRO: como...

JUPITER: Cómo quieres tú hacerte?

NEGRO: como...

JUPITER: Cómo?

NEGRO: como ovo de galinha.

JUPITER: Cómo !!!

NEGRO: como... Branco como ovo de galinha.

### **Uma acção física ou Pertinácia**

#### **Exemplo 1 do teatro Siyah Bazi**

*O Negro chega com o seu tambor*

NEGRO: olá

MESTRE: olá, quem é você?

NEGRO toco tambor

MESTRE: muito bem, então podes tocar algo para nós?

NEGRO: sim, (e começa a tocar)

MESTRE: rrrrr,pppp, eee,,,muito bem

*O Negro toca mais rápido e mais e mais, o mestre fica preocupado*

MESTRE: olha, amigo, irmão, escuta-me, olha, faz favor, pára, pára!

(Revista de Tetaro, nº18, p. 128)

Neste exercício, a repetição ocorre mediante uma acção física ou a pertinácia. Encontram-se muitas cenas no teatro clássico português que têm música, dança ou o Negro a envolver-se em algum movimento. Encontra-se a cena da canção do Negro em *Auto da Natural Invenção*, *Auto Frágua d'amor*, *Nau d'Amores*. As técnicas corporais dependem da improvisação dos actores. Por exemplo, o cantor negro do *Auto da*



*Natural Invenção* pode tocar sem parar até que o dono da casa fique cansado. No *Frágua d'Amor*, encontra-se a maior cena de acção física, quando o Negro entra na Frágua. Ele tem a possibilidade de provocar muitos risos durante a mudança. Um dos bons exemplos observa-se na cena de entrada do Negro na *Nau d'Amores*. O frade senta-se no início da nau, o Negro quer sentar-se perto dele, mas o frade não o permite. Assim, o Negro deve ir no fundo da nau. Esta passagem pode tornar-se numa cena com muitas ações cómicas físicas. Quando o Negro está a subir as escadas talvez caia sobre o frade e entrem numa luta física.

### **Exemplo 1 do teatro clássico português**

FRADE: Nam mas vai-te tu ao Crato  
porque Mafoma e Mafamede  
Alfaqui e Alfaqueque  
são do bispo d'Alencrasto  
Almofariz e Almofada  
Almoface e Almofreixe  
Alfarroubeira e Alcouchete  
e Alqueidão  
são das terras do soldão  
[...]são do mestrado d'Avis.  
Ora vai por esses caminhos  
irás ter ao chafariz  
ou à fonte  
(*Nau d'Amores* v. . 560-580)

Existem mais técnicas que dependem da forma de interpretação dos actores. Por exemplo, criar erros e mal-entendidos, interromper alguém quando está a falar. Algumas técnicas mudarão a história ou os diálogos. Neste caso, os actores devem ter mais cuidado ou fazer novas actualizações. Assim, muitos destes exercícios são bons materiais para usar noutros espectáculos novos. Qualquer actor pode praticá-las para criar uma cena cómica. Por outro lado, as técnicas servem como fonte para inventar novas técnicas actualizadas da cultura portuguesa. O estatuto de produzir o riso liga-se com as memórias, histórias e acontecimentos conhecidos de cada país. Porém, às vezes uma cena que produz o riso no Irão não funciona em Portugal e vice versa, sobretudo as brincadeiras e trocadilhos linguísticos.

## **Criar um mal-entendido para o público**

### **Exemplo do teatro Siyah Bazi**

NEGRO: como estão os teus filhos?  
GENERAL: todos estão bem  
NEGRO: ainda vives na mesma casa?  
GENERAL: sim  
NEGRO: quem é você?  
GENERAL: depois de tudo perguntas quem eu sou!!  
NEGRO: lembras-te que no ano passado iamos a vossa casa?  
GENERAL: como te lembras!  
NEGRO: era muito fria  
GENERAL: sim, lembro-me  
NEGRO: O jantar era arroz com peixe  
GENERAL: sim, exatamente, assim lembras-te?  
NEGRO: não

## **Um erro devido ao mal-entendido do Negro**

### **Exemplo 1 do teatro Siyah Bazi**

PATRÃO: repete tudo o que digo  
NEGRO: está bem  
PATRÃO: diz desculpa-me  
NEGRO: diz desculpa-me  
PATRÃO: não diz “diz”  
NEGRO: não diz diz

Um bom exemplo português que pode corresponder a esta técnica observa-se na peça *Vicente Anes Joeira*

### **Exemplo 2 do teatro clássico português**

VICENTE: Onde sé mestre Guiné?  
GONÇALO: Vós não vedes que ali sé?  
VICENTE: Sicais aquele é?  
GONÇALO: Esse é mestre Tomé.  
VICENTE: Mestre, eu entendo  
que por minha mofina  
minha esposa se me fina  
e por isso venho correndo  
mostrar-vos essa ourina.  
NEGRO: Mosar acá. Sacutai Joeira  
(*Vicente. v. . 750-760*)

O actor da figura de Gonçalo pode produzir a confusão e o mal-entendido. Quando Vicente pergunta por mestre Tomé, ele pode apresentar-se como Tomé. Vicente fica confuso porque o mestre é da Guiné e, logicamente, deve ser um negro. Porém, Gonçalo não é um negro. Esta situação cria uma situação cômica para o público.

## **Uma pessoa quer falar e outra interrompe-a**

### **Exemplo do teatro Siyah Bazi**

Rei: se escutas  
Negro: ontem...  
Rei: vais receber ouro  
Negro: ontem...  
Rei: e roupas coloridas  
Negro: ontem....  
Rei: tudo o que quiseres  
Negro: ontem...  
Rei: mas tens de escutar bem  
Negro: ó deus, deixe-me falar

O exercício de interromper outro actor pode acontecer em qualquer peça, embora, não se utilizando bem, possa criar mal-entendidos. O público não perceberá o que está a acontecer no palco. O melhor momento será quando um actor quer responder a outro. Um bom exemplo encontra-se no *Auto dos Escrivães do Pelourinho*:

### **Exemplo para o teatro clássico português**

ESCRIVÃO: Pois que queres agora?  
NEGRO: Querer  
ou que queres tu fazer?  
NEGRO: Quer...  
ESCRIVÃO: Ora bem podes falar  
NEGRO: QE...  
ESCRIVÃO: assenta-te nesse banco  
NEGRO: Q...  
ESCRIVÃO: Quanto me hás de dar?.  
(*Escrivães do Pelourinho* v. . 265-270)

## **3. Actualização da língua da figura do Negro**

A estranheza linguística talvez seja outra razão para a dificuldade de entendimento total da personagem, sobretudo pela nova geração. A língua antiga portuguesa/castelhana tem muitas palavras desconhecidas para a nova geração, em particular a língua estranha (alienígena) de algumas figuras tais como “ciganos”, “mouros” e “negros”. A língua de negro, que um dia serviu como um factor de produção de riso, hoje em dia torna-se um factor preventivo oferecendo uma maior complexidade. Sem dúvida que esta língua não se pode separar da figura, mas deve ser actualizada. Os

erros linguísticos do Negro não deverão estar sempre no mesmo nível elementar. Esta língua pode actualizar-se mediante expressões e palavras novas.

#### **4. Festival de teatro clássico**

Por fim, uma outra solução para a conservação e estudo do património teatral seria organizar um festival de teatro clássico com várias sessões temáticas e estrututais, como:

- Investigação e publicação de pesquisas académicas sobre o teatro clássico português.
- Escrita de peças novas baseadas nas normas do teatro clássico português.
- Espetáculos de teatro clássico português. Cada ano poderia incidir num autor especial, tais como Chiado e Gil Vicente.
- Espetáculos incidindo numa figura particular. Cada ano o foco poderia ser em uma figura especial: Negro, Cigano, etc.
- Teatro experimental inspirado nos autos do teatro clássico português.
- Teatro international, aceitando espetáculos tradicionais e clássicos.

## Conclusão

A figura do Negro foi analisada em três contextos: a história da origem desta figura; o estatuto textual do Negro nas peças de teatro; e o estatuto da figuração (fixação) do Negro no palco. Através desta análise comparativa entre as figuras do negro nos contextos teatrais iraniano e português, compreende-se que existem várias diferenças entre ambas as figuras teatrais. Em particular as diferenças culturais e religiosas de cada país afectam a figura do negro. Os autores portugueses criaram as suas figuras baseados na sua percepção da sociedade em que cresceram. O negro do teatro português vive e cresce numa sociedade cristã, mais concretamente num país católico do século XVI. Vive entre portugueses que têm diversas tradições e festas populares. Por seu lado, o negro iraniano vive num país onde a cultura persa se mistura com a religião muçulmana. O negro do teatro português vive em Portugal, onde se encontram várias nacionalidades e línguas. Assim, ele pode entender espanhol e português, tal como o Negro da *Frágua d'Amor* ou o Negro do *Nau d'amores*. O Negro iraniano vive no Irão onde se encontram turcos, persas e árabes, e assim esta figura algumas vezes percebe outras línguas do Médio Oriente. O Negro iraniano é muçulmano, o Negro português é cristão. Ao contrário da figura portuguesa, o Negro iraniano não bebe nem está apaixonado por uma mulher. Embora o Negro português sempre esteja cantando e dançando, às vezes bebe vinho e até participa na vindima, como na *Frágua*. A dança do *Siyha* também é influenciada pela sua religião; como no Islão a dança sempre foi proibida, os actores desta figura inventaram uma dança mais parecida com os movimentos simples e abstractos como os movimentos de um boneco.

Apesar de as figuras de Negro não terem correspondência imediata, tal não significa que não tenham relação possível. Existem diferenças fundamentais ligadas à cultura e religião do povo e, por outro lado, encontram-se semelhanças, tais como a língua particular destas figuras.

Da leitura das noções *negro / preto* na sua correspondência com o *siyah* percebe-se que a divisão da cor da pele para categorizar e identificar os escravos não existia no Irão. Assim, a determinação da origem da figura de Negro do teatro tradicional Iraniano não é fácil.

Após uma primeira leitura do auto *Frágua d'Amor* parecia que a origem de ambas as figuras seria a dos escravos negros. No entanto, após nova leitura encontraram-se outras possibilidades relacionadas com a origem desta figura.

Por outro lado, talvez o Siyah seja um vestígio dos ciganos que têm a pele mais escura ou um vestígio dos mitos da Pérsia. Parece que o Negro no teatro tradicional iraniano é uma figura resultante da mistura de várias origens. A hipótese mais forte relaciona-se, contudo, com os escravos africanos levados para sul pelos barcos portugueses. Neste caso, os traços comuns da língua do Negro em ambos os teatros serviriam como prova concreta.

Em conclusão, pode-se entender que ambas as figuras tinham mais pontos comuns no início da sua criação do que hoje em dia. Tinham mais traços linguísticos semelhantes. O negro Haji Firouz era a figura mais parecida com a sua versão portuguesa. A partir do século XX, o negro iraniano entrou num nível social e crítico e perdeu a preocupação da identidade. Assim, o seu nível de conhecimento linguístico foi actualizado segundo a sociedade moderna iraniana.

Pela leitura das peças percebe-se que o escritor iraniano não se refere à origem das figuras nem quer desenvolvê-las. Ao contrário, o autor português representa Negros diversos, tendo referências ligadas às suas origens africanas. A ausência de elementos de identificação no Negro iraniano dá-lhe uma face mais abstrata; assim, ele pode actualizar-se facilmente como figura crítica. A figura de Negro portuguesa tem preocupações mais individuais de que as do Negro iraniano. As preocupações do Negro português relacionam-se com o amor, a identidade e a origem desta figura.

O estatuto autónomo da figura de Negro do teatro clássico português está mais desenvolvido. Ele é mais independente; entra e sai de cena sozinho, fala sem permissão de outros, toma decisões sozinho. O negro iraniano tem uma personalidade menos profunda; entra sempre após a chamada do seu patrão ou entra com o seu patrão.

Quanto a técnicas de interpretação, na figura do Negro encontram-se vários elementos comuns entre o teatro tradicional iraniano e o teatro clássico português, em particular na estrutura do texto teatral. Porém, o teatro tradicional iraniano é baseado na improvisação e o teatro clássico português mais ligado à literatura.

A situação presente da figura do Negro precisa de mais atenção. Esta figura, sem a protecção do teatro, não sobreviverá. O teatro, nas suas formas, necessitam mais

atenção e, em particular, de apoios do Estado em todos os aspectos. A nova geração está desligada das referências linguísticas e religiosas que se encontram nas peças antigas. Talvez os intercâmbios interculturais entre ambas pudesse servir para a actualização deste teatro. O teatro de Gil Vicente é um teatro literário bilingue, que usa várias línguas; por outro lado, o teatro tradicional iraniano usa diversas técnicas de figuração registadas. Põe-se a hipótese de que uma peça do teatro clássico português possa ser representada através das técnicas do teatro tradicional iraniano. Algumas técnicas serviriam para a figuração do Negro, embora não correspondam ao contexto da cultura portuguesa, tal como os trocadilhos ou o aspecto crítico do Negro iraniano.

## Bibliografia

### Fontes

#### Teatro português

Os textos do teatro português foram lidos e consultados no sítio-web *Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual [on-line]*. <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (edição preparada no Centro de Estudos de Teatro e dirigida por José Camões)

#### Teatro iraniano Siyah Bazi

BEIGY, Fath Ali

2012 *Mirza Abd ol Tamaâ*. Teerão: Amîr Kabîr

NASIRIAN, Ali

1974 *Bongah e Teatral* [A loja do teatro]. Teerão: Andisheh.

RÚSTAÍ, Shahnaz

2014 *Bijan o Manijeh*. Teerão: Namayesh [1394 AH].

SAFARI, Mehdi

2014 *Amîr Arsalan-e Namdar*. Teerão: Namayesh [1394 AH].

#### Imagens

FERDUSI, Abol-Ghasem Hassan

1333 *The illustrated Shahnameh*. São Petersburgo. [733 AH]

HENRIQUES, Isabel Castro

2011 *Os Africanos em Portugal: História e Memória, Séculos XV-XXI*. Lisboa: Comité Português do projeto Unesco "A Rota do Escravo". Catálogo da exposição homónima. Acedido em Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra < <http://www.ces.uc.pt/pt> >.

KHOSRONEJAD, Pedram

2016 "The face of African slavery in Qajar Iran in pictures". *The Guardian*, 14/0/2016. Acedido em <https://www.theguardian.com/world/iran-blog/2016/jan/14/african-slavery-in-qajar-iran-in-photos>.



POLAK, Jakob Eduard

*Enciclopedia Iranica*. Em <<http://www.iranicaonline.org/articles/polak-jakob-eduard>>.

SEVRUGUIN, Antoin

2016 in Christopher de Bellaigue, “Persia: The Court at Twilight” [recensão da Exposição “The Eye of the Shah: Qajar Court Photography and the Persian Past”], *The New York Review of Books*, 5/01/2016 em <<http://www.nybooks.com/daily/2016/01/05/qajar-photography-court-at-twilight/>>.

VALENTE Anabela; LEITE, Ana Cristina (Curadoria)

2017 Projecto *Testemunhos da Escravatura: Memória africana*. Gabinete de Estudos Olisiponenses. Em <http://testemunhosdaescravatura.pt/pt/projeto>

## Estudos

AMARAL, Wanda Maria Peres do

1973 *Auto de Dom Fernando: Introdução Leitura Crítica, Estudo Fonético e Morfológico, Glossário*. Lisboa : FLUL (dissertação).

BAHAR, Mehrdad

2017 “A Research on Persian Mythology”. Teerão: Agah.

BEYGI, Davoud Fath Ali

2012 “No âmbito da interpretação no teatro tradicional iraniano”, in *Namayesh (Espectáculo)*. Teerão.

BRAGA, Teófilo

1889 *Gil Vicente e as origens de teatro nacional*. Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão

CARRIEIRA, José Nunes

1997 *Outra face do oriente: Próximo Oriente em relato de viagem*. Mem Martins: Europa-América.

CARVALHO, Marta

- 2017 “Peças e documentos”. Participação do Museu Nacional de Arte Antiga no projecto *Testemunhos da Escravatura: Memória africana* (VALENTE 2017). Acedido em < <http://testemunhosdaescravatura.pt/pt/pecas-e-documentos/museus/museu-nacional-de-arte-antiga>> .

COUTO, Dejanirah; LOUREIRO, Rui Manuel

- 2007 *Ormuz: 1507 e 1622, Conquista e perda*. Lisboa, Tribuna da História, 2007

CUNHA, João Teles e

- 2014 *Olha da Grande Pérsia o Império Nobre: Relações entre Portugal e a Pérsia na Idade Moderna (1507-1750)*. Lisboa: Arquivo Nacional Torre do Tombo / Fundação Calouste Gulbenkian.

DALGADO, Sebastião Rudolfo

- 1913 *Influência do vocabulário português em línguas asiáticas*. Rep. 1989, Lisboa, Escher.

EARLE, Thomas F.; LOWE, K. J. p. (eds)

- 2005 *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge: University Press

EHS AEI, Mahdi

- 2016 “Afro-iranianos, minoria desconhecida”. In Revista *Visão*, 04/09/2016, Lisboa.

ETEHADIYEH, Mansoureh, SADOONIYAN, Sirous

- 1943 “Khaterat Taj el Saltaneh [As memórias de Taj el Saltaneh]”, in *Tarikh Iran [A História do Irão]*. Teerão, 1362 AH

FAZAEI, Soudabe,

- 2015 “Pirouz Moghadas” in *V Festival de Teatro Tradicional Iraniano*, Teerão, [1394 AH],

FIGUEIREDO, Ricardo

- 2011 “Apontamentos sobre terras, fortalezas e cidades em Os Lusíadas de Luís de Camões (3)”. Acedido em <[http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/07/apontamentos-sobre-terras-fortalezas-e\\_27.html](http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/07/apontamentos-sobre-terras-fortalezas-e_27.html)>

HENRIQUES, Isabel Castro

- 2011 *Os africanos em Portugal. História e memória – séculos XV-XXI*.  
Catálogo da Exposição na Torre de Belém 4 de Maio-5 de Junho. Lisboa:  
Comité Português do Projecto Unesco «A Rota do Escravo»

HORTA, José da Silva

- 2012 *A “Guiné do Cabo Verde”: Produção Textual e Representações (1578-1684)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
(Dissertação de Doutoramento).

HOUSDANIAN, Haraton; MAMNOUN, Parviz (ed.)

- 1991 “Haji Nabil”. In *Revista trimestral de Teatro*, nº16. Teerão, 1370 AH.  
Acedido em <<http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/160051>>

LEE, Anthony

- 2012 “Enslaved African Women in Nineteenth-Century Iran: The Life of Fezzeh Khanom of Xiraz”. In *Iranian studies*, vol. 45, nº 3, Association for Iranian Studies. Disponível no sítio-web da revista  
<<http://dx.doi.org/10.1080/00210862.2011.637769>>.

LOBATO, María Luisa

- 2015 *El paso de negra en el Coloquio de Gila, de Lope de Rueda, y otras negras en el teatro del siglo XV*, in *Hipogrifo, Revista de literatura y cultura del siglo de oro*, vol 5, nº 1. Acedido em  
<http://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/191>

LOPES, David

- 1936 *A expansão da língua portuguesa no Oriente nos séculos XVI, XVII, XVIII*. Barcelos: Editora Portucalense.

MARTINS, Mário

- 1973 *Teatro quinhentista das naus da índia*. Lisboa: Ed. Brotéria.

MARVATY, Zahra

- 2010 “A proibição do comércio de escravos na era de Nasser no Golfo Pérsico”. In *O Crescimento do Ensino da História*, nº 40, Outono de 1389 AH, p. 38-43, Teerão. Sítio-web <<http://www.noormags.ir/>>. [1389 AH].

MOURA, Carlos Francisco

- 2000 *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas nos Séculos XV, XVI, XVII e XVIII*.  
Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História / Liceu Literário  
Português.

NASERBAKHT, Mohammad Hossein

- 2013 “As características do teatro tradicional Shady Ávar”. In *Namyesh [Espetáculo]*. Teerão.  
2015 “A história e origem da criação de teatro tradicional Siyah Bazi” . In  
*Namyesh [Espetáculo]*, nº 20 e nº 21, V Festival Internacional de Teatro  
Tradicional, Teerão.

NIMER, Miguel

- 1943 *Influências orientais na língua portuguesa: Os vocábulos árabes, arabizados, persas e turcos*. São Paulo [sem menção de editora].

NOURBAKHS, Hussein

- 1967 [A vida de Karim Shirei, o dalgak]. Tabriz: Saanái.

NQUECA, João da Silva

- 2003 *A imagem do negro em Gil Vicente: Frágua d'amor, Clérigo da Beira e Nau d'amores*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
(dissertação).

OLIVEIRA, Manuel Alves de

- 1991 *O Grande Livro dos Portugueses*. Lisboa: Círculo de Leitores.

PASCAL, Anne-Marie

- 1991 *Le Personage du noir dans le theatre Portugais du XVIII siecle*. Paris :  
Université de Paris IV, Sorbonne (tese de doutoramento).

PIMENTEL, Maria do Rosário

- 2013 *O escravo negro entre cenas de palco*. Lisboa: Cadernos de Estudos  
Culturais.

ROIG, Adrien

- 1983 *O teatro clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura  
e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve.

SHAHRI, Jaafar

- 1992 *O Teerão antigo*. Teerão: Ed. Moin. [1371 AH].

SARAIVA, António José

- 1992 Gil Vicente e o fim do teatro medieval, Lisboa: Gradica. 4.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed. 1942)

SAUNDERS, A. C. de C. M.

- 1982 *História social dos escravos e libertos negros em Portugal, 1441-1555*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TAVERNIER, Jean-Baptiste

- 1676 *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier [...] en Turquie, en Perse et aux Indes*. Cópia digital da Biblioteca Nacional de França no sítio-web Gallica em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853250>.  
Rep. 1981. *Les Six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier*. Paris: François Maspero (vol II).

TEYSSIER, Paul

- 1985 *Gil Vicente – o autor e a obra*. Lisboa: Biblioteca Breve (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa).  
2005 *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (1.<sup>a</sup> ed. *La langue de Gil Vicente*, Paris : Klincksieck, 1959).

TINHORÃO, José Ramos

- 1988 *Os negros em Portugal*. Lisboa: Caminho.

VASCONCELOS, José Leite de

- 1933 “Língua de preto num texto de Henrique da Mota”. In *Revue hispanique*, vol. 81, nº. 1.

XIRAZI, Ahmad Divanbeygi

- 1698 “A educação e cultura na era de Qajar”. In *Hadighah El Shoara [O Jardim dos Poetas]*. Teerão: Zariin.

YARI, Manouchehr

- 2015 “As características de teatro tradicional Shady Ávar”, In *V Festival de Teatro Tradicional Iraniano*, Teerão, [1394 AH]